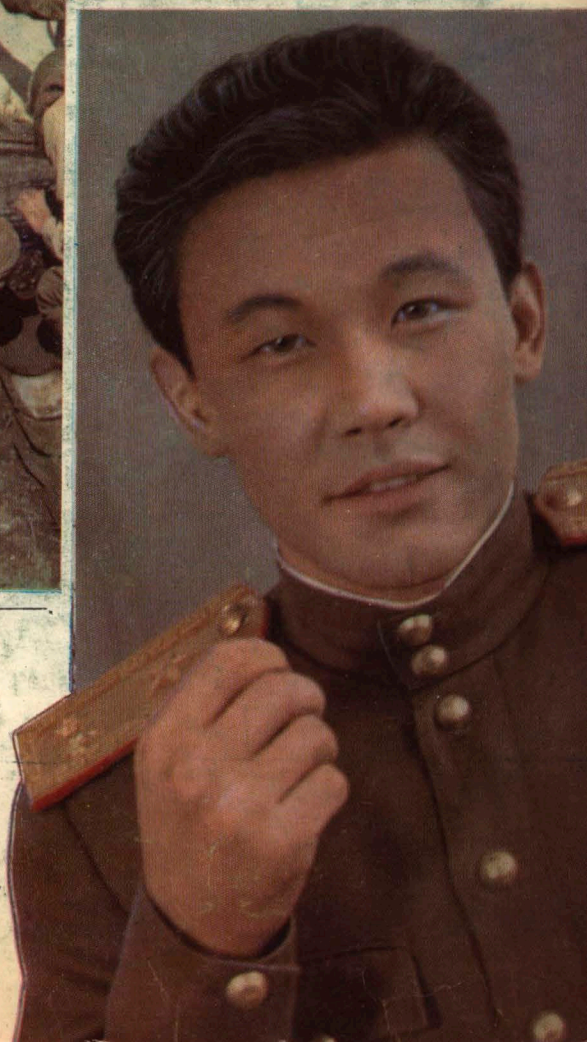
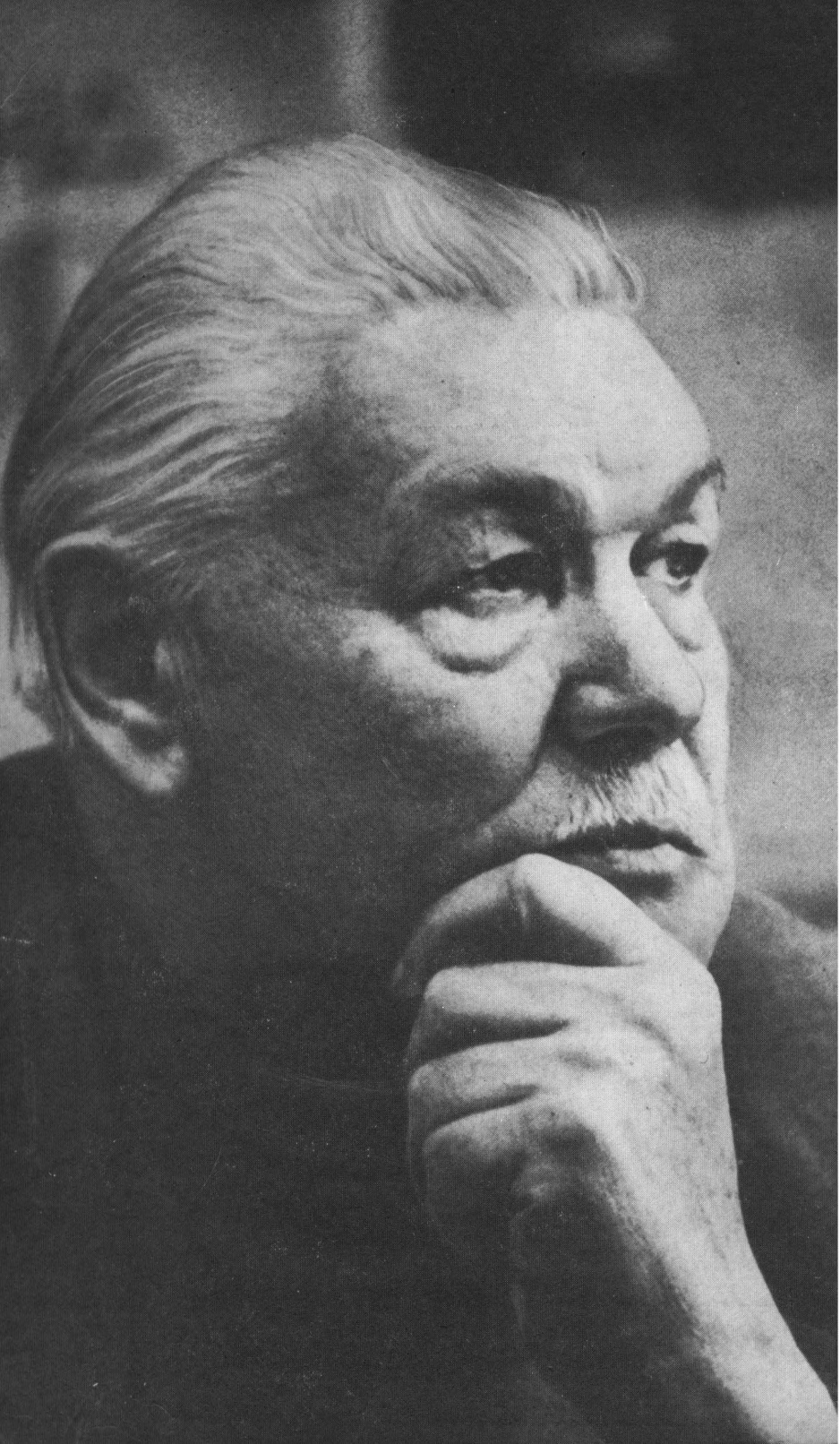
ISSN 0130-6405



Искусство КИНО

2 1982



Поздравляем с 70-летием **Всеволода Васильевича САНАЕВА,** народного артиста СССР, лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых

Искусство кино

2 1982

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Главный редактор
СУРКОВ Е. Д.

Редколлегия
БАСКАКОВ В. Е.
ВАЙСФЕЛЬД И. В.
ГЕРАСИМОВ С. А.
ЗГУРИДИ А. М.
ИГНАТЬЕВА Н. А.
(зам. гл. редактора)
КАРАГАНОВ А. В.
КУДИН В. А.
МАХНАЧ Л. В.
МЕДВЕДЕВ А. Н.
(зам. гл. редактора)
НОВОГРУДСКИЙ А. Е.
ПАРАМОНОВА К. К.
САВИЦКИЙ Н. В.
САЛЫНСКИЙ А. Д.
СЛАЕВ В. В.
СИНЕЛЬНИКОВ В. Л.
СОЛОВЬЕВ В. И.
СУМЕНОВ Н. М.
ЮРЕНЕВ Р. Н.
ЮТКЕВИЧ С. И.

Оформление Марголина И. Л.
Художественный редактор Петрова Э. С.
Технический редактор Иванова Т. Ю.
Корректоры Коренева Н. А., Элькина Г. Г.

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб. 30 коп.
Фото и адреса актеров редакция не высылает

На 1-й стр. обложки
Кадр из фильма; Ц. Тимурбатор в фильме «Через Гоби и Хинган» (режиссер В. Ордынский, «Мосфильм», СССР — «Монголкино», МНР, при участии студии ДЕФА, ГДР)

На 4-й стр. обложки
Рамаз Чхиквадзе; Нинели Чанкветалидзе и Кахи Кавсадзе в фильме «Три дня жаркого лета» (режиссер М. Кокочашвили, «Грузия-фильм»)

СОДЕРЖАНИЕ

Теория и история
3
Партийное дело критиков
13
Александр Караганов Движущаяся эстетика
20
Георгий Капралов Достоинство критики
26
Владимир Баскаков Киноведение — свершения и поиски
45
Болотбек Шамшиев Единая многонациональная...
49
Владлен Трошкин Больше внимания документальному экрану
50
Феликс Соболев Критика и научно-популярное кино

Беседы за рабочим столом
56
Ростислав Юренев Труд критика

Из творческого опыта
69
Кинокритики и киноведы отвечают на вопросы «ИК» Перед новыми рубежами

По следам наших выступлений
106
О сочинениях Г. М. Козинцева

Наши юбиляры
107
Е. Сурков, А. Медведев, Н. Игнатьева, Н. Савицкий, Е. Стишова Народность и правда

Мемуары и публикации
108
А. Баталов Снимающий художник

За рубежом
117
Г. Прожико На экране — документальная кардиограмма мира
134
** Ян Березницкий* Голливуд и Уотергейт, или Кино для «молчаливого большинства»

Сценарий
163
Аркадий Инин, Юрий Егоров Мужская история

Iskusstvo Kino
Cinema Art

Theory and History

Party Work of Critics
Alexander Karaganov — Moving Aesthetics (p. 13)
Georgy Kapralov — Dignity of Critique (p. 20)
Vladimir Baskakov — Film Criticism — Searches and Achievments (p. 26)
Bolotbek Shamshiyev — United and Miltinational (p 45)
Vladlen Troshkin — More Attention to Documentary Screen (p. 49)
Felix Sobolev — Film Criticism and Popular Science Film (p. 50)
Articles devoted to the 10th anniversary of the CPSU Decree "On Literary and Art Critique"

Talks at the Working Table

Rostislav Yurenev — Labour of Film Critic (p. 56)
Talk with wellknown Soviet film critic Rostislav Yourenev

From Creative Experience

Before New Borderlines (p. 69)
Film critics answering questions of "Iskusstvo Kino"

Afterwards

On Collecton of the Works by Grigory Kozintsev (p 106)

Our Jubilees

Yevgeny Surkov — Faith to People and Truth (p 107)
Armen Medvedev — To the 70th anniversary of wellknown Soviet actor
Nina Ignatyeva Yelena Stishova Nikolay Savitsky — Vsevolod Sanayev

Memoirs and Publications

Alexey Batalov — Shooting Artist (p. 108)
Article devoted to outstanding Soviet cameraman Sergey Urusevsky

Abroad

Galina Prozhiko — Documentary Cardiogram of the World on the Screen (p. 117)
About Film Competition of documentary films in the programme of XII Moscow Film Festival
Hollywood and Watergate, or
**Yan Bereznitsky* — Cinema for "Taciturn Majority" (p. 134)

Script

Arkady Inin Yury Yegorov — Male Story (p. 163)

© Журнал «Искусство кино», 1982
* © Авторская переработка для «ИК» фрагментов книги «Отблески времени», готовящейся к печати в издательстве «Искусство».

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9.
Тел. 151-02-72.
Сдано в набор 14.11.81
Подп. к печати 21.01.82 А08019
Формат бумаги 70×90¹/₁₆,
печ. л. 12,12, усл. печ. л. 14.18, уч.-изд. л. 18,3.
Печать высокая
Тираж 56 000 экз. Заказ 2866
Чеховский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Чехов Московской области

Партийное дело критиков

Десять лет тому назад ЦК КПСС принял постановление «О литературно-художественной критике».

Значение этого постановления было сразу же глубоко и благодарно осознано и теми, к кому оно было непосредственно обращено, и всей творческой интеллигенцией, всеми работниками идеологического фронта. Воспринятое с удовлетворением и пониманием критиками, писателями, кинематографистами, художниками, музыкантами, театральными деятелями, оно оказало плодотворное воздействие на критику, но не только на нее, а и на весь художественный процесс, помогло сплочению и критиков, и творцов художественных ценностей вокруг партии, повышению требовательности к качеству новых фильмов, книг, спектаклей, созданию здоровой, чистой атмосферы, в которой не оставалось более места для групповщины, беспринципности и было реально защищено и обеспечено право художника на смелый творческий поиск, направленный на все более полное раскрытие внутренних возможностей метода социалистического реализма, последовательно осуществилось сочетание идейной принципиальности и требовательности с бережным, чутким отношением к художнику, к его труду.

3

Постановление «О литературно-художественной критике» было принято Центральным Комитетом нашей партии вскоре после XXIV съезда КПСС как вывод из основополагающих, фундаментальных идей, выдвинутых в Отчетном докладе ЦК съезду, как развернутая программа работы по претворению в жизнь решений съезда в сфере духовной, объемлющей все стороны художественного и идейно-теоретического творчества, на развитие и обогащение которого с такой научной прозорливостью и вдохновляющей верой в ее созидательные силы нацелил творческую интеллигенцию XXIV форум коммунистов нашей страны.

На огромное значение литературно-художественной критики указал в своем докладе съезду Генеральный секретарь Центрального Комитета партии Л. И. Брежнев. Глубоко и всесторонне проанализировав состояние и задачи литературы и искусства, их возрастающую роль в формировании мировоззрения советского человека, его нравственных убеждений, духовной культуры, исчерпывающе охарактеризовав недостатки, над преодолением которых предстояло работать писателям, деятелям кино и театра, всем художникам, Леонид Ильич особо подчеркнул роль и значение критики, ту меру ответственности, какая ложится на нее в контексте выдвинутых партией задач и целей.

«Несомненно, — указал Леонид Ильич Брежнев, — успехи советской литературы и искусства были бы еще значительнее, а недостатки изживались бы быстрее, если бы наша литературно-художественная критика более активно проводила линию партии, выступала с большей принципиальностью, соединяя взыскательность с тактом, с бережным отношением к творцам художественных ценностей» [1].

В эти чеканные строки все, кто причастен к литературно-художественной критике, вдумывались на протяжении последующих десяти лет со все возрастающим чувством благодарности и понимания. В них критики черпали силу, вдохновение, веру в свой труд, в

[1] Брежнев Л. И. Актуальные вопросы идеологической работы КПСС, т. I, М., 1978, с. 479.

общепартийное значение своей работы, находили ответ на все вопросы, связанные с осмыслением места критики в современном художественном процессе, в духовной жизни общества развитого социализма. То была исчерпывающая формула и сегодняшнего бытия критики, и ее перспектив, ее будущего, и ее высоких функций, определяемых мерой соотнесенности труда каждого критика с задачами, с линией партии, и ее высоких этических принципов, вытекающих из необходимости вести с художником разговор честный, нелицеприятный, способный укрепить в нем волю к новым поискам, к постижению жизненной правды во всей ее глубине и исторической, социальной определенности.

Указав на зависимость успехов, творческого роста литературы и искусства от того, как выполняет свою партийную миссию критика, от ее принципиальности и взыскательности, Леонид Ильич Брежнев поднял критику на новый уровень в общественном самосознании, указал ориентиры, равняясь по которым критика смогла реально увеличить свой вклад в то великое дело партии, частью которого, как впервые показал это В. И. Ленин, являются литература и искусство.

Предметное, научно-исчерпывающее рассмотрение всех методологических, идейно-творческих задач, вставших перед критикой после XXIV съезда КПСС, в свете положений, сформулированных в докладе Леонида Ильича Брежнева, и составило содержание замечательного теоретического документа партии, десятилетие со дня выхода которого мы сейчас отмечаем.

В постановлении ЦК КПСС уважение к труду критиков, сознание значимости, весомости их работы, направленной на защиту и последовательное проведение в жизнь партийных принципов в оценке и анализе как отдельных произведений, так и всего многообразного и сложного процесса развития литературы и искусства в обществе развитого социализма, естественно, органично сочетаются с принципиальной взыскательностью и определенностью в оценке состояния критики, меры ее соответствия стоящим перед нею высоким задачам.

ЦК КПСС отметил в своем постановлении, что после XXIV съезда «больше стало публиковаться содержательных статей, проникнутых заботой о дальнейшем развитии искусства социалистического реализма», а партийные комитеты, учреждения культуры, творческие союзы, органы печати активизировали усилия, направленные на реализацию указаний XXIV съезда КПСС о повышении уровня литературно-художественной критики. Тем не менее, указал Центральный Комитет, «состояние критики пока не отвечает в полной мере требованиям, которые определяются возрастающей ролью художественной культуры в коммунистическом строительстве. Недостаточно глубоко анализируются процессы развития советской литературы и искусства, взаимообогащения и сближения культур социалистических наций. Многие статьи, обзоры, рецензии носят поверхностный характер, отличаются невысоким философским и эстетическим уровнем, свидетельствуют о неумении соотносить явления искусства с жизнью. До сих пор в критике проявляется примиренческое отношение к идейному и художественному браку, субъективизм, приятельские и групповые пристрастия. Иногда публикуются и такие материалы, в которых дается неверная картина истории советского и дореволюционного искусства, предвзято оцениваются отдельные художники и произведения. Критика все еще недостаточно активна и последовательна в утверждении революционных, гуманистических идеалов искусства социалистического реализма, в разоблачении реакционной сущности буржуазной «массовой культуры» и декадентских течений, в борьбе с различного рода немарксистскими взглядами на литературу и искусство, ревизионистскими эстетическими концепциями»[2].

Таково было положение дел в критике десять лет назад. За это время многое было сделано, и, думается, сейчас просто нельзя не видеть, какие сдвиги произошли под влиянием мудрого урока, преподанного партией, на всех участках, во всех отрядах советской литературно-художественной критики. Критика

[2] Об идеологической работе КПСС. М., 1977, с. 493

стала за эти годы активнее в проведении линии партии, принципиальнее и определеннее в оценке и новых произведений, и общего состояния литературы и искусства, точнее научилась соотносить явления эстетические, художественные с жизнью, с реальным политическим, трудовым, нравственным опытом народа, научилась глубже проникать в специфику оцениваемых произведений, индивидуальных черт, присущих каждому художнику, тех эстетических законов, какие он, по известному пушкинскому выражению, над собой принял. Меньше стало в критике, в статьях и рецензиях, публикуемых в журналах и газетах, в книгах, выпускаемых как столичными, так и периферийными издательствами, псевдопублицистической трескотни, схематизма и упрощенческих оценок. Критика смогла раскрыть творческие возможности, предоставляемые художнику методом социалистического реализма, во всей их полноте, во всем богатстве стилевых течений, этим методом порождаемых. Много было сделано критикой и во исполнение ее интернационального долга. Заметно укрепились рабочие, творческие связи между критиками, работающими в союзных и автономных республиках, взаимообогащение и сближение культур социалистических наций рассматривается сейчас ими с бóльшим чувством историзма, в свете четких классовых критериев. Определеннее — идейно, мировоззренчески — стали выступления критики против буржуазной «массовой культуры», против различных художественных течений, порожденных общим кризисом капитализма, против ревизионистских, «левацких» и всех других антимарксистских концепций, имеющих хождение на Западе. Предметному, глубокому, доказательному анализу подвергло советское искусствоведение антинаучные домыслы маоистских «теоретиков», их зоологический антисоветизм и все более откровенное сращивание с идеологией воинствующего империализма и расизма.

Сказанное в определенной мере может быть отнесено и к тому отряду критиков, который работает в сфере кино. В статьях видных наших кинокритиков и киноведов, публикуемых ниже, читатель найдет подробный и, как нам представляется, деловой, трезвый разбор как положительного опыта, накопленного за это десятилетие, так и многих нерешенных задач, недоработок и недостатков, над преодолением которых всем нам еще предстоит основательно потрудиться.

Напомнить о тех просчетах и ошибках, слабостях советской литературно-художественной критики, какие так прозорливо, так глубоко и точно были вскрыты Центральным Комитетом партии десять лет тому назад, надо было сегодня не только ради уяснения пройденной нами дистанции, но и ради того, чтобы подчеркнуть: постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» — теоретический документ долговременного действия. Он и сегодня остается для нас боевым руководством к действию, программой, питающей нашу творческую, исследовательскую мысль и неуклонно направляющей ее в русло коммунистической партийности и народности, в русло целенаправленного и вдумчивого, творческого следования линии партии. Идеи, сформулированные в постановлении, оказали на критику глубокое позитивное воздействие, это несомненно. Но также несомненно и то, что эти идеи не были, да и не могли быть исчерпаны нами, что они и сегодня служат нам верным идейно-творческим ориентиром, верно указывают направление, на котором всем отрядам критики следует сосредоточить свои силы.

Да, уровень статей, обзоров, рецензий, публикуемых, в частности, в киноведческих изданиях, за истекшее десятилетие заметно повысился. Но разве многие выступления кинокритиков не страдают еще и сейчас примиренческим отношением к идейному и художественному браку, к фильмам серым, обедняющим нашу действительность, огрубляющим образ современного героя и неверно, упрощенчески экстраполирующим в своих исходных установках уровень зрительской аудитории, ее интеллектуальный потенциал? Разве мы уже полностью изжили инерцию безответственного субъективизма и вкусовщины в подходе как к отдельным фильмам, так и к творчеству некоторых режиссеров, сценаристов, актеров? К сожалению, сбитость, нечеткость критериев,

исходных принципов все еще дает о себе знать в ряде выступлений кинокритиков, появляющихся в печати, в том числе и в нашем журнале. А это означает, что стремление соотносить произведения экранного искусства с жизнью, с духовным и трудовым опытом народа, несомненно все более заметное в кинокритике, осуществляется ею недостаточно последовательно, недостаточно строго в теоретическом, методологическом отношениях. Все еще редки в кинокритике попытки рассмотреть современный кинопроцесс как процесс многонациональный, во всей реальной сложности и содержательности характерных для него явлений, фактов взаимовлияния и взаимообогащения кинематографий всех социалистических наций. Анализ, которому подвергаются в кинокритике отдельные кинематографии, стал, думается, содержательнее, историчнее, свободнее от слащавой умильности и приукрашенности, но в большинстве случаев он все еще осуществляется на уровне именно отдельных кинематографий, а богатство реальных связей, существующих между ними, раскрывается в статьях и обзорах недостаточно системно и полно. Притом что отряд кинокритиков и киноведов за эти десять лет пополнился во всех союзных республиках, в Москве и Ленинграде многими талантливыми, хорошо подготовленными специалистами, все еще есть целые области кинематографа, где специалистов не хватает. Такое положение существует, например, в мультипликации, в научно-популярном кино. Мало, несистемно изучаются и некоторые зарубежные кинематографии — латиноамериканские, африканские...

Сказанным слабости и недоработки, ощутимо проявляющиеся и сейчас в кинокритике, в журнале «Искусство кино» в том числе, разумеется, не исчерпываются. Подчеркнем еще раз: подъем, оживление, отчетливо проявившиеся в кинокритике после постановления ЦК КПСС, те достижения в нашей работе, которые, конечно же, нет никакого смысла ни преуменьшать, ни замалчивать, никому из нас не дают повода для самоуспокоения. Наоборот, в свете постановления мы и сегодня со всей отчетливостью видим свои слабости, видим, сколько перед нами стоит нерешенных задач, требующих дальнейшей консолидации всей кинокритики вокруг партии, вокруг ее программных установок и предначертаний.

Значит, работа по выполнению постановления ЦК КПСС, давшая за истекшее десятилетие такие весомые, такие обнадеживающие результаты, продолжается. Более того, она вступила сейчас в новую, высшую фазу, поднялась на новый уровень, обусловленный историческими решениями XXVI съезда партии, теми по-ленински точными, научно выверенными прогностическими положениями, касающимися всех сторон нашей жизни и нашего развития, которыми так богат доклад Леонида Ильича Брежнева.

В материалах XXVI съезда партии советских коммунистов, в докладе товарища Леонида Ильича Брежнева, вошедшего в сознание всего человечества как программный документ марксизма-ленинизма на современном этапе его развития, аккумулирован гигантский исторический опыт борьбы за коммунизм, опыт победоносного строительства развитого социализма, опыт упорной и действенной борьбы за мир во всем мире, против поджигателей войны — американских империалистов и их сообщников, против проимпериалистического курса Пекина, — опыт успешного строительства многонациональной социалистической культуры и воспитания человека активной жизненной позиции, патриота и интернационалиста, сознательного и убежденного борца за торжество великого дела партии.

Заключая съезд, Леонид Ильич Брежнев сказал: «Сегодня мы видим лучше и больше, чем вчера. Мы знаем, что у нас получается хорошо, а где есть трудности. Картина успешного развития страны, хитросплетения международной политики предстали на съезде во всей их цельности и многогранности.

Принципиальные и вместе с тем конкретные установки на будущее утверждены съездом. Сейчас в центр всех усилий ставится их выполнение. Вернувшись в свои партийные организации, делегаты съезда должны будут включиться в огромную работу по претворению решений съезда в практические дела. И преж-

де всего речь идет о том, чтобы обеспечить безусловное выполнение одиннадцатой пятилетки.

Что для этого требуется? В первую очередь — высокое чувство ответственности и твердая, действительно коммунистическая, сознательная дисциплина. Но не менее необходимы, конечно, полет мысли, неустанный поиск нового, поддержка этого нового. Нужна постоянная инициатива — инициатива везде и во всем. Мы уверены, что творческий заряд, данный съездом, обогатит работу каждого коллектива, каждого района, области, республики, всей страны» [3].

Вдохновенное это предвидение сбылось в полной мере. Отмечая первую годовщину со дня открытия XXVI съезда Коммунистической партии Советского Союза, мы с гордостью и удовлетворением видим, какое глубокое, всестороннее воздействие оказал съезд на всю нашу жизнь, на работу промышленности, сельскохозяйственных кооперативов, госхозов, научных учреждений, школ, служб быта, транспорта. Поистине титаническая, напряженная и трудная работа ведется партией, ее ленинским ЦК, лично товарищем Леонидом Ильичом Брежневым по предотвращению опасности новой войны, по разоблачению преступных замыслов империалистов, авантюристической политики вашингтонской администрации, безответственно, преступно манипулирующей судьбами целых народов, миллионами человеческих жизней. Благородная работа партии и Советского правительства по укреплению политики разрядки, по организации отпора поборникам возрождения «холодной войны» встречает понимание и поддержку у все большего количества людей на всех континентах. Все это снискало Леониду Ильичу Брежневу славу самого авторитетного, самого уважаемого и мудрого политического деятеля современности, с чьей деятельностью народы уверенно связывают свои надежды на сохранение мира во всем мире.

XXVI съезд КПСС оказал глубокое, всестороннее воздействие и на развитие художественной культуры общества развитого социализма, способствовал реальному возрастанию роли литературы и искусства во всей многообразной работе партии по воспитанию человека коммунистической складки, видящего свое высшее предназначение в преумножении человеческого счастья, справедливости и добра на земле. Советские писатели, кинематографисты, деятели всех родов искусства горячо откликнулись на то определение основной функции литературы и искусства, которое афористически четко сформулировал в своем докладе съезду Леонид Ильич Брежнев. «Жить интересами народа, — сказал он, — делить с ним радость и горе, утверждать правду жизни, наши гуманистические идеалы, быть активным участником коммунистического строительства — это и есть подлинная народность, подлинная партийность искусства» [4].

В этом мудром определении заключена вдохновляющая программа и для нашей критики. Помогать художнику находить свой путь к созданию произведений, несущих в себе содержание, отвечающее программным установкам партии, глубоко анализировать и верно, с партийных позиций оценивать накопленный на этом пути опыт — в этом критика видит свою высшую задачу, свою главную цель. Она хорошо понимает: для того чтобы духовная жизнь советских людей становилась все более многообразной, все более богатой и насыщенной, немало надо сделать и ей, критике.

О том, в чем партия видит главную задачу критики, как она определяет ее важнейшую функцию, в докладе ЦК съезду было сказано четко, сильно, по-ленински мудро и глубоко. «Дело литературных критиков и искусствоведов, — подчеркнул Леонид Ильич Брежнев, начиная раздел в Отчетном докладе ЦК, посвященный состоянию и задачам литературы и искусства, — выносить профессиональные суждения» (с. 83). Проникнутая доверием к советской критике, к ее способности верно оце-

---

[3] Материалы XXVI съезда КПСС. М., 1981, с. 217—218.

[4] Брежнев Л. И. Отчетный доклад Центрального Комитета КПСС XXVI съезду Коммунистической партии Советского Союза и очередные задачи партии в области внутренней и внешней политики. М., 1981, с. 85. (Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи.)

нивать и глубоко анализировать явления советской литературы и искусства, эта ясная и емкая формула с исчерпывающей полнотой обрисовывает роль критики в современном художественном процессе, кладет предел еще бытующей кое-где недооценке общественного и идейно-художественного значения критики, попыткам не считаться с вырабатываемыми ею суждениями, преуменьшить ее функции в общей работе по дальнейшему повышению уровня нашего искусства.

В определении основного дела критики, выдвинутого Леонидом Ильичом Брежневым, следует видеть и признание плодотворных перемен, происшедших в работе литературных критиков и искусствоведов после опубликования постановления ЦК КПСС 1972 года. Идя по пути, указанному в этом постановлении, стремясь во всей своей работе, как того требовал от нее XXIV съезд партии, активно проводить линию КПСС, судить о книгах и фильмах, спектаклях и симфониях взыскательно, принципиально и вместе с тем так, чтобы у творцов художественных ценностей росла вера в свои силы, в свое право на творческий поиск, наша критика делом заработала право выносить суждения о новых произведениях литературы и искусства, оценивать их по тем высоким меркам подлинной правды, художественности и строгого вкуса, которые выработались в нашем обществе в процессе его стремительного культурного роста.

Для того чтобы наша критика была именно такой, ориентированной во всей своей деятельности на цели и критерии, имеющие общенародное значение, XXVI съезд КПСС вооружил ее научно выверенной и целостной, всеохватывающей системой методологических принципов и оценочных установок. Экстраполируя на современность ленинское учение о партийности литературы и искусства, творчески, научно применяя ленинскую концепцию развития литературы, искусства после победы пролетарской революции к периоду строительства социализма, съезд выдвинул глубокую и всеохватывающую программу дальнейшей активизации и расцвета художественного творчества во всех советских республиках в процессе все углубляющегося взаимодействия и взаимовлияния художественных культур всех социалистических наций.

Указав на новую приливную волну, которая поднимается сейчас, причем во всех республиках, в советском искусстве, Леонид Ильич Брежнев сформулировал важнейшую закономерность в его развитии в обществе зрелого социализма, указал новый уровень, которого достигло сотворчество советских народов в наши дни благодаря последовательной интернационалистской политике коммунистической партии, тем целеустремленным мерам по подъему — хозяйственному, культурному — всех народов и народностей, населяющих нашу великую страну, мерам, какие вот уже 60 лет проводятся партией на всех просторах Родины — от Балтийского моря до Тихого океана, от Черного моря до Ледовитого океана.

Нашей критике еще предстоит сделать из этого фундаментального теоретического положения Леонида Ильича Брежнева конкретные выводы, направленные на уяснение конкретных особенностей той приливной волны, которая поднялась сейчас в советском искусстве, — применительно к каждому из искусств, строго научно, вдумчиво учитывая своеобразие процессов, протекающих в каждой из республик. Особое значение эта работа приобретает накануне 60-летия Союза Советских Социалистических Республик, когда осознание всемирно-исторического значения строительства единой и вместе с тем многообразной по своим национальным формам художественной культуры социализма, успешного снятия, преодоления национальных антагонизмов в процессе всеобъемлющего сотворчества новых форм жизни, новых общественных отношений раскрывается во всей своей наглядности и очевидности в историческом опыте всех советских народов, каждой советской республики.

Огромное принципиальное значение для нашей критики, в том числе, разумеется, и для критики кинематографической, имеют оценки и характеристики, проницательно выдвинутые Леонидом Ильичом в тех разделах его доклада, где он говорит о позитивных приметах современного художественного процесса. Каждое

из тематических направлений, выделенных в Отчетном докладе ЦК партии съезду, должно быть предметно, тщательно проанализировано нашей критикой в специальных обзорах, статьях, книгах, должно послужить стимулом для активизации критической мысли вокруг эстетических, теоретических проблем, выдвигаемых новым опытом, накопленным в искусстве за последние годы. Это касается и тех «новых интересных работ», которые в различных видах искусства, экранного в том числе, были посвящены образам Маркса, Энгельса, Ленина, героической истории Родины, революции, и тех новых работ «авторов, верных военной теме», которые учат зрителей и читателей любви к Родине, стойкости и мужеству. И, конечно же, тех работ, которые, знаменуя новые успехи «в создании ярких образов наших современников», «волнуют людей, вызывают споры, заставляют задумываться о настоящем и будущем» (с. 83).

Именно так — вызывая споры, заставляя читателей наших статей и книг задумываться и о прошлом нашей Родины, и о ее настоящем, и о ее будущем, — должны писать и мы, критики, обращаясь к произведениям, посвященным образам современников, их духовному опыту и жизненным позициям. Бесконечно разнообразны характеры, судьбы, пути, которыми герои произведений, посвященных нашей современности, идут через жизнь, и критика ни в коем случае не должна нивелировать это разнообразие, не должна топить его в потоке обезличенных, стертых «типологических» определений и характеристик. Искусство критики обязательно включает в себя, обязательно предполагает умение раскрывать в ходе критического анализа то особое, неповторимое, то феноменальное, что заключено именно в этом образе, в этой судьбе, в этом характере. Иначе неизбежно сползание к схематизму, шаблонизации оценок, а значит, к обеднению реального богатства нашего искусства. Но, вникая в художественную уникальность каждого по законам искусства созданного образа, критика должна видеть и то общее, что делает этот образ современным, выражающим именно наше время, его сущностные черты и закономерности. Ведь в каждом из подлинно современных характеров, как особо подчеркнул Леонид Ильич Брежнев, «читатели, зрители находят созвучие собственным мыслям и переживаниям, видят воплощение лучших черт советского характера» (с. 84).

Запомним же эту яркую, насыщенную глубочайшим эстетическим содержанием формулу! И сделаем из нее последовательные и четкие выводы во всей своей работе по анализу искусства, обращенного к темам современности, к образу героя наших дней.

Для правильного понимания образа героя-современника, а значит, и для глубокого уяснения критериев, какие надлежит применять критике при определении жизненной, художественной значимости произведений современной тематики, огромное, поистине руководящее методологическое значение имеют мысли, высказанные Леонидом Ильичом Брежневым в процессе анализа группы произведений, отразивших «растущее внимание нашего общества к вопросам морали». «Человеческие отношения на производстве и в быту, сложный внутренний мир личности, ее место на нашей неспокойной планете, — указывал товарищ Брежнев, — все это неисчерпаемая область художественных поисков» (с. 84).

И, значит, должны сделать вывод мы, критики, — неисчерпаемая сфера для критического анализа, для критического изучения произведений искусства в их органической связи с жизнью, с происходящими в ней процессами. Необходимо всегда помнить, что ни сам этот процесс, ни его отражение в сознании, психике героев новых фильмов, книг, спектаклей критика не поймет верно, так, как учит понимать их партия, если в основе применяемых ею идейных и художественных критериев не будут лежать критерии, почерпнутые в самой жизни, определяемые напряженностью, сложностью противоречий, придающих такой неспокойный характер историческому бытию планеты, где идет трудная и долгая борьба между прогрессом и реакцией, между светом и тьмой, между силами мира и войны, разрушения. Ведь, отвлекаясь от этих критериев, в той или иной мере элиминируя их в ходе анализа

произведений, посвященных нравственному миру, духовным исканиям современника, критика рискует потерять из виду масштаб, которым поверяется всякое истинно современное произведение. В Отчетном докладе ЦК партии съезду об этом сказано так: для искусства важно, «чтобы герои произведений не замыкались в круге мелочных дел, а жили заботами своей страны, жизнью, наполненной напряженным трудом, настойчивой борьбой за торжество справедливости и добра» (с. 84).

Указание это носит исключительно важный, принципиальный характер. И одинаково актуально, значимо как для писателей и режиссеров, так и для критиков, оценивающих результаты их труда. Критика всегда должна ясно видеть то, что делает характер героя фильма (романа, спектакля) типичным для нашего времени, что поднимает его до уровня выразителя характерных черт эпохи, чтобы соответственно оценивать общественное значение творческих поисков художника, степень созвучия его искусства мыслям и чувствам читателей и зрителей. Чуждая упрощенчеству и схематизму, видя современный художественный процесс во всей сложности его развития, отражающей многообразие, сложность самой жизни, критика призвана строго научно классифицировать и оценивать новые произведения прежде всего по тому, насколько они выражают свое время, насколько глубоко и содержательно отразилось в них то понимание морали, добра и справедливости, какое характерно именно для нашего общества.

А понимание это активно, действенно, гражданственно, ему чужды созерцательная «всеядность», терпимость к консерватизму, мещанству, самодовольному бескультурью, бюрократизму. Леонид Ильич не раз подчеркивал в своих трудах, что ничто так не возвышает советского человека, как активная жизненная позиция, что партия стремится воспитать в каждом рабочем, колхознике, интеллигенте нетерпимость к недостаткам, к отступлениям от коммунистической морали, понимание того, что нельзя быть советским патриотом и не стремиться всегда и во всем улучшать жизнь, на деле способствовать совершенствованию всех форм нашего бытия, дальнейшей кристаллизации коммунистической морали.

На XXVI съезде партии, говоря об основных принципах, которыми надлежит руководствоваться художнику-патриоту, художнику, глубоко осознавшему свою ответственность перед народом, временем, Леонид Ильич Брежнев сказал: «Партия приветствует свойственные лучшим произведениям гражданский пафос, непримиримость к недостаткам, активное вмешательство искусства в решение проблем, которыми живет наше общество. Помните, как писал Маяковский: «Я хочу, чтоб в дебатах потел Госплан, мне давая задания на год»! И нас радует, что в последние годы в литературе, кино и театре поднимались такие серьезные проблемы, над которыми не мешало бы «попотеть» Госплану. Да и не только ему» (с. 83—84).

Делегаты съезда откликнулись на это мудрое прогностическое раздумье лидера партии аплодисментами. Горячее одобрение она, эта замечательная мысль, встретила и у писателей, кинематографистов, всех деятелей искусства. Они справедливо усмотрели в этом рассуждении товарища Брежнева, в его призыве создавать произведения, которые вмешивались бы в решение проблем, волнующих все наше общество, произведения, которые поднимали бы вопросы, заслуживающие всенародного внимания, высокоактуальную и подлинно научную конкретизацию, применительно к особенностям, задачам именно нашего времени, ленинского учения о партийности литературы и искусства.

Глубокие и важные выводы следуют отсюда и для марксистско-ленинской критики, для марксистско-ленинской науки об искусстве. Они должны учиться у партии поддерживать в произведениях литературы, кино, театра гражданский пафос, патриотическую нетерпимость ко всему дурному, отсталому, стимулировать конструктивное вмешательство искусства в постановку и осмысление вопросов, задач, к пониманию и действенному осмыслению которых стремится сейчас наше общество. Прямой долг критики состоит поэтому в том, чтобы последовательно, бескомпромиссно бороться против проявления в художественном творчестве бес-

проблемности и бесконфликтности, ведущих к ослаблению патриотической активности искусства, к истощению его идейно-воспитательной, организующей энергии, способности глубоко воздействовать на сознание, духовный мир читателей и зрителей. К сожалению, проявления беспроблемности и бесконфликтности еще нередки в искусстве, в экранном в том числе. И это обязывает критику повышать требования к новым фильмам и книгам, помогать искусству выходить на уровень требований, так глубоко и содержательно проанализированных в докладе Леонида Ильича Брежнева.

Критике надо понять и другое, что забота об общественной актуализации искусства, художественного творчества, о наращивании его утверждающего нашу мораль, нашу правду пафоса останется пустой фразой, если не будет сопровождаться пристальным вниманием к вопросам формы, не перерастет органично в заботу о художественном совершенстве образов, композиции, изобразительных средств, стиля произведения. Леонид Ильич Брежнев обращался не только к писателям и режиссерам, но, конечно же, и к нам, критикам, когда предупреждал, насколько важно всегда «добиваться того, чтобы актуальностью темы не прикрывались серые, убогие в художественном отношении вещи» (с. 84). Леонид Ильич выдвинул это положение, анализируя отражение в советском искусстве интереса к проблемам морали, напряженных нравственных исканий, столь характерных для нашего общества на данном этапе его развития, но нет никакого сомнения в том, что указание на несостоятельность попыток оправдывать актуальностью темы художественную слабость фильмов, книг, живописных полотен имеет для всего искусства общее значение. Именно так должна понимать свою задачу критика: ей ни при каких условиях не должны быть свойственны пренебрежение эстетическими критериями, упрощенческий, нетребовательный подход к вопросам мастерства, «амнистирование» произведений на том основании, что они-де посвящены важным темам, откликаются на актуальные запросы времени. К сожалению, примеров такого подхода к новым фильмам, когда во имя важной темы замалчиваются слабости в ее воплощении и, следовательно, не принимается во внимание реальная способность экранных образов воздействовать на зрителей, еще много в кинокритике. Но критика... некритичная, какая же это критика? Ее сила, зрелость всегда проявляются именно в органическом единстве идейных и художественных критериев, в умении посмотреть на каждое новое произведение в свете великих традиций, богатого творческого опыта, накопленного литературой и искусством социалистического реализма, с учетом быстро растущих запросов, интересов, требований, характерных для читателей и зрителей нашей страны на этапе развитого социализма.

И конечно же, сила советского искусства и художественной критики в четкости, идейной выверенности, партийной зрелости руководящих критериев, основополагающих принципов и методологических установок, в нетерпимости ко всем проявлениям идейной всеядности, беспринципности, расплывчатости, к любым уступкам по отношению к чуждым нам воззрениям и на жизнь, и на искусство, и на науку об искусстве. Тут не может быть места для какой-либо сбитости критериев, для какой бы то ни было «открытости» по отношению к чужеродным веяниям, к моде, занесенной к нам из-за рубежа, к концепциям, возникшим на иной классовой почве и направленным на «размывание» марксизма, на хитроумное «сращивание» его с теориями, по сути своей ему чуждыми, враждебными, чем так любят заниматься сейчас враги марксизма на Западе.

XXVI съезд Коммунистической партии Советского Союза напомнил об этом по-ленински требовательно и четко. В своем исторического значения докладе Леонид Ильич Брежнев с величайшей научной прозорливостью и определенностью указал всем работникам идеологического фронта, всем художникам и критикам, насколько опасные «проявления безыдейности, мировоззренческая неразборчивость», «отход от четкой классовой оценки отдельных исторических событий и фигур способны нанести ущерб творчеству даже даровитых людей». «Наши критики, литературные журналы, творческие союзы и в первую очередь их партийные

организации, — подчеркнул Генеральный секретарь ЦК партии, — должны уметь поправлять тех, кого заносит в ту или иную сторону. И, конечно, активно, принципиально выступать в тех случаях, когда появляются произведения, порочащие нашу советскую действительность. Здесь мы должны быть непримиримы. Партия не была и не может быть безразлична к идейной направленности нашего искусства» (с. 84).

Поистине невозможно переоценить, невозможно преувеличить методологическое, идейно-теоретическое, политическое значение этого положения руководителя нашей партии, верного ленинца, великого продолжателя ленинского дела и ленинского учения. За этим положением Леонида Ильича Брежнева ощущается такая историческая перспектива, с такой ясностью и наглядностью сразу вскрывается весь тот политический, классовый контекст, в котором доводится работать всем нам, в котором партия ведет советский народ к победе коммунизма, в мирное завтра планеты, что не приходится сомневаться: советская критика сделает из этого положения Генерального секретаря ЦК КПСС, своего мудрого учителя, все необходимые выводы, примет это положение как долговременное руководство к действию. Ответственно, тщательно проанализировав в его свете всю свою работу, свои творческие и методологические позиции, критика сумеет выйти на уровень требований партии, приведет все свои отряды, свои боевые подразделения в соответствие с требованием времени.

В постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» подчеркивалось: «Долг критики — глубоко анализировать явления, тенденции и закономерности современного художественного процесса, всемерно содействовать укреплению ленинских принципов партийности и народности, бороться за высокий уровень советского искусства, последовательно выступать против буржуазной идеологии. Литературно-художественная критика призвана способствовать расширению идейного кругозора художника и совершенствованию его мастерства. Развивая традиции марксистско-ленинской эстетики, советская литературно-художественная критика должна сочетать точность идейных оценок, глубину социального анализа с эстетической взыскательностью, бережным отношением к таланту, к плодотворным творческим поискам» [5].

Следуя по пути, указанному партией, критика заметно улучшила свою работу, подняла свой общественный и творческий авторитет, укрепила свои идейно-творческие позиции, усилила свое влияние на художественный процесс, способствуя развитию в нем тенденций, наиболее отвечающих потребностям времени, народа.

В этой работе критика неизменно опиралась на решения партийных форумов, на принятые партией за истекшее десятилетие важные постановления по идеологическим вопросам. Она вдохновлялась замечательными трудами лидера партии Леонида Ильича Брежнева и в особенности его глубокими высказываниями о роли, которую призваны играть литература и искусство, литературно-художественная критика в обществе развитого социализма. Критики, как и все советские люди, вчитывались в его книги «Малая Земля», «Возрождение», «Целина», с глубоким интересом изучают его «Воспоминания», постоянно возвращаются к ярким и волнующим, всегда имеющим широкий резонанс обращениям, адресованным советским кинематографистам и прогрессивным деятелям мирового кино. Советская критика корректирует свои действия, свою повседневную работу по тем выверенным наукой и практикой принципам, которые воплощены в выступлениях Л. И. Брежнева по вопросам социалистического строительства и внешнеполитического курса нашего государства. Она находит здесь неисчерпаемый материал для размышлений о не одолennых еще проблемах, о неподнятых пластах, о насущных задачах советского многонационального искусства. Критика училась у Леонида Ильича ленинскому умению бороться за сближение искусства с жизнью народа, обретая в этом сближении залог дальнейшего развития самого искусства, наращивания его идейно-эстетической энергии, раскрытия всех возможностей, заключенных в методе социалистического реализма.

---

[5] Об идеологической работе КПСС, с. 494—495

XXVI съезд партии поднял эту работу на новый уровень, открыл перед нею новые волнующие перспективы.

Творчески, страстно вдумываясь в решения съезда, предметно аналитически раскрывая значение выдвинутых съездом идей и выводов для дальнейшего развития литературы и искусства, советская критика уверенно смотрит в будущее, уверенно и вдумчиво сверяет свой шаг с движением времени, всеохватывающей и всепроницающей мысли партии.

Александр Караганов

Движущаяся эстетика

Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» не только глубоко проанализировало состояние дел в нашем обширном цехе, но и обогатило нас новыми идеями и задачами. За десять лет, прошедших со дня его опубликования, заметно повысились социальная активность, идейная целеустремленность, эстетическая оснащенность и проницательность кинокритики.

Истинно художественной критике, начиная с ее классиков, всегда было свойственно убеждение: конечно, это важно, что хотел сказать художник тем или иным своим произведением, но самое важное — что сказалось в произведении, стало фактом искусства. Разбирать, анализировать, оценивать благие намерения — занятие, не лишенное смысла, но мало продуктивное для искусства и его аудитории. Между тем в былые времена у нас нередко появлялись критические сочинения, в которых социальная активность критики подменялась агитационной торопливостью, стремлением выделить и заявить идею; при этом мало внимания уделялось тонкостям ее художественного воплощения, творческим исканиям художника, проблемам профессионализма, мастерства в его работе; такие сочинения и художника ориентировали на торопливые прыжки к идейному выводу, минуя многие сложности художественного познания и воплощения правды жизни. Не скажу, что эти грехи полностью преодолены. Но реально много сделано и для их преодоления. Во всяком случае, осознание того, что это именно грехи, достаточно прочно утвердилось в критике, если иметь в виду ее ведущие отряды и кадры. Усилилась борьба с нормативностью в эстетике, не умеющей считаться с тем, что социалистический реализм — это движение искусства, критика — это движущаяся эстетика движущегося искусства, это утверждение его художественного богатства и разнообразия, а не бедности и одноликости. Квалифицированная критика полностью освобождает естественное для художника стремление поверять алгеброй гармонию от догматического рационализма пушкинского Сальери, который считал возможным «разъять музыку, как труп». Теоретически и практически утверждаются ответственная роль автора в произведении, значение субъективного начала в искусстве, необходимость развития личности художника, обогащения его опытом жизненных наблюдений, творческих размышлений и человеческих переживаний.

Критика стала чаще подниматься от элементарной рецензентской оценки отдельно взятых фильмов к их анализу в контексте кинемато-

А. Караганов

графического процесса. Вполне понятно, что это действенно помогает углублению анализа каждого данного фильма и более конкретному, более полному пониманию кинопроцесса.

Конечно, далеко не все еще нами сделано в решении задач, поставленных партией. Однако мы можем сказать, что кинокритика взяла новый рубеж и прочно утвердилась на принципиальной позиции осмысления всех явлений киноискусства в их взаимосвязи, в процессе социального и культурного развития, в конкретно-историческом контексте. Критическая мысль идет к широким обобщениям, к созданию панорамы кинопроцесса в целом, чтобы ответить на вопрос, каким был вчерашний и каким может быть завтрашний день нашего многонационального искусства. Эта тенденция год от года крепнет, особенно тогда, когда критика сближается с теорией.

В качестве примера могу привести сборники «Кино и время», «Кинопанорама», «Социалистический реализм и современный кинопроцесс», «Экран и идеологическая борьба», ежегодник «Экран», статьи и книги Р. Юренева, И. Вайсфельда, С. Фрейлиха, В. Ждана, С. Дробашенко, М. Зака, В. Демина, Ю. Богомолова, А. Плахова, Х. Абул-Касымовой, К. Каланта-ра, Д. Тешабаева, К. Церетели, А. Красинского, О. Нечай.

Мы можем только приветствовать участие в решении проблем кинокритики таких художников, как С. Герасимов, С. Юткевич, Б. Васильев, В. Черных, А. Митта.

Влияние постановления ЦК КПСС на критическую деятельность охватывает все ее стороны и грани. Постановление стимулировало исследование сложных вопросов художественного творчества, не терпящих торопливых и поверхностных ответов, анализ проблем взаимосвязи киноискусства с жизнью. В общественно-исторической атмосфере, созданной XXIV и XXV съездами КПСС и принятыми в 70-е годы партийными документами по вопросам идеологии, культуры, искусства, в советской критике в целом произошли значительные перемены, она поднялась на новую ступень. Один из показателей этого процесса — ряд интересных, плодотворных дискуссий, которыми было богато прошедшее десятилетие. Нова здесь не сама форма коллективного обсуждения спорных вопросов, а его содержательность и глубина. Дискуссии и диалоги бывали и раньше, можно среди них вспомнить и весьма содержательные. Но чаще всего они не удавались, ибо велись без углубления в обсуждавшиеся проблемы, без сопоставления реальных различий в понимании проблем искусства. Участники дискуссий и собеседники нередко «спорили» о бесспорном, обменивались совпадающими мнениями, варьирующими одну и ту же точку зрения, иногда диалог просто имитировался: текст беседы воспринимался как статья одного автора, лишь расписанная на два голоса. Такого рода «дискуссиям» не хватало настоящего умения ставить и анализировать действительно сложные, спорные вопросы. Мы словно побаивались проблем, которые еще не решены самой жизнью и над которыми надо поэтому думать самостоятельно, идя в ногу с жизнью, а в каких-то случаях и опережая ее. Критика не осмеливалась вырываться вперед и брать на себя функцию первопроходца, уклонялась от связанной с такой функцией ответственности.

В 70-е годы, нацеленная партией именно на это, критика стала не только эстетически более проницательной, но и вышла на передовые рубежи общественной мысли. Если и не все вопросы, поставленные в многочисленных дискуссиях 70-х годов, были рассмотрены достаточно глубоко, прозорливо и ответственно, то сознательное стремление именно к такому анализу наша литературно-художественная критика проявила отчетливо.

Вспомним хотя бы обмен мнениями о кинокомедии, о взаимоотношениях сценариста и режиссера в «Литературной газете», об актерской проблеме, о кинодраматургии в газете «Советская культура», дискуссию о кинорежиссуре в «Искусстве кино». Обсуждение в «Искусстве кино» тем стилевого многообразия, стилевого развития нашего экрана как раз и показало, что за последние годы заметно активизировалось взаимодействие теории и критики в комплексном анализе кинопроцесса, его главных потоков и тенденций.

Значительным событием, никого, кажется, не

оставившим равнодушным, стала дискуссия о грузинском кино, в которой были поставлены и более общие вопросы: шла речь о методологии изучения национальной кинематографии как органической части многонационального социалистического экрана, о диалектике национального и интернационального в советском искусстве.

Я решительно не согласен с той оценкой, которую дал грузинскому кино Юрий Богомолов в статье, открывшей дискуссию. Но я считаю, что его точка зрения не случайна, его статья отразила реально существующие движения эстетической мысли, настроения в критике. Поэтому эта статья и вызвала столь интересные отклики, содержательную полемику. Дискуссия помогла яснее увидеть, полнее понять, что художественное разнообразие советского кино — не призыв и лозунг, а реальность кинематографического творчества, проявляющаяся и на экране, и в самой кинокритике.

К сожалению, и сегодня еще возникают иногда в прессе мнимые споры либо о бесспорном, либо в стороне от действительно острых проблем, рождающихся в ходе развития нашего искусства. Между тем ни на практике, ни в теории нами еще не решена, скажем, такая сложнейшая проблема, как «Кино и зритель», мы только ищем подходы к ней и, похоже, долго топчемся на месте. Многие наши коллеги никак не могут выйти из противопоставления двух кинематографов: с одной стороны — А. Тарковский, О. Иоселиани, отчасти Г. Панфилов, с другой — «Женщина, которая поет». Появление и феноменальный успех таких фильмов «между полюсами», как «Москва слезам не верит» или «Экипаж», не упростило, а усложнило проблему, потребовало расширения параметров дискуссии, новых усилий кинематографической мысли.

Не беря на себя решение проблемы в целом, во всех ее аспектах — это дело всего многонационального коллектива кинокритиков и выступающих в кинокритике режиссеров, сценаристов, актеров, операторов, художников, — хочу повторить формулу, которую мне доводилось не раз высказывать: наша общая задача сейчас состоит в том, чтобы сделать массовое искусство высоким, высокое — массовым. На уровне теории с этой формулой никто не спорит. Однако в практической ее расшифровке то и дело возникают разноречия.

Так, некоторые наши товарищи вполне легкомысленно отмахнулись от цифр, характеризующих успех фильма «Москва слезам не верит». Писали о мелодраматичности сюжета, очевидно, почитая пороком искусства всякое обращение к художественным средствам мелодрамы. Говорили о полусказочности, облегченности сюжета, недооценивая элементы узнаваемой жизни в художественной ткани. Всякое говорили, но феномен успеха фильма так и не был по-настоящему раскрыт и осмыслен. Конечно же, разговор о достоинствах и недостатках фильма был необходим, он полезен и важен. Но, очевидно, оценка этих достоинств и недостатков на привычном уровне профессионального рецензирования недостаточна. В таких случаях нам остро не хватает умных, строго научных социологических исследований, изучения социальной психологии зрителя, особенностей духовного и эмоционального диалога, который ведет экран с кинозалом.

Стоит сопоставить количество зрителей, посмотревших в 1935—1936 годы «Чапаева» — лучший и самый успешный фильм 30-х годов,— с посещаемостью наиболее известных фильмов нашего времени, чтобы понять: количество кинозрителей растет много быстрее, чем население. К искусству экрана активно приобщаются миллионы людей, которые раньше в кинотеатры не ходили или ходили крайне редко. Свою роль тут несомненно играет и телевидение, ежедневно показывающее один-два фильма. Многие мужчины и женщины именно благодаря телевидению становятся активными кинозрителями где-то в середине жизни, не получив необходимой для этого эстетической подготовки в школе, не накопив достаточного эстетического опыта.

Но это только одна сторона процесса. Другая, и притом очень важная, состоит в том, что рост образовательного уровня и общей культуры народа помогает увеличению эстетически просвещенной аудитории, повышению требований публики к кинематографу.

Это же факт, что с каждым годом аудитория кино становится все более дифференцированной, все более пестрой по вкусам, предпочтениям, требованиям к экрану. И нам крайне необходимо более точное знание духовного и эстетического состояния публики в каждый исторический момент. Состояние это непрерывно меняется, а мы не всегда успеваем следить за развитием аудитории, в которой много непредвиденного и закономерности которой нами недостаточно вдумчиво анализируются.

В изучении современного зрительного зала у нас, мне кажется, еще много шаблонов, устаревших представлений, неверных методик. Часто киноведы и социологи сознательно или безотчетно ориентируются при изучении публики на уже освоенный «хрестоматийный» опыт. Но опыт прошлого сегодня неприменим механически. Всенародный успех «Чапаева» нельзя просто сдублировать в наши дни — его надо понять конкретно-исторически. Такого же конкретного подхода требует природа успеха или неуспеха нынешних фильмов.

Ясно, что при современном уровне дифференциации публики нам, как и всегда, нужны фильмы, которые завоевывали бы успех в разных слоях общества — покоряли как эстетически опытных зрителей, так и тех, кто только недавно приобщился к искусству. Но нужны и такие ленты, которые обращены к какой-то части публики, сделаны с учетом ее профессиональных, духовных и эмоциональных особенностей. Нужны многослойные фильмы, которые разным группам зрителей открывают свои разные слои. Только снобам может показаться предосудительной «разумная приспособляемость» к нынешней публике — такая приспособляемость, которая не имеет ничего общего с эксплуатацией зрительских привычек, подыгрыванием отсталым вкусам; «разумная приспособляемость» не мешает о сложном говорить сложно, о драматичном драматично, но не терпит искусственных усложнений сюжета и языка фильма, не терпит манерничания и эстетического пижонства.

В изучении этих и других слагаемых проблемы «кино и зритель» наша критика немало сделала за последние годы. Но время, жизнь кинематографа, духовное развитие общества требуют новых усилий. Для дальнейшего развития кинокритики, помимо совершенно необходимых глубоких связей с жизнью, нужно наладить более тесное ее сотрудничество с социологией, психологией, теорией киноискусства, эстетикой.

В частности, перед нашим критическим цехом стоит задача более внимательного исследования процесса движения киноискусства, его тематики, языка и стиля в диалектическом взаимодействии с движением аудитории. Известно, что в каждый данный момент искусство реализует определенную программу. Она не может быть всеохватывающей — обычно существует как тенденция среди множества потоков и ответвлений. Но существует! Отсюда и задача критики — выяснить, как и почему складывается та или иная программа, как она выполняется, а затем сменяется другой, постепенно вызревающей, но появляющейся часто внезапно, чтобы потом тоже исчезнуть, уступив место новым тенденциям.

В ходе развития нашего кино 70-е годы выдвинули программу, в центре которой оказался обретший новое качество «производственный фильм», отражающий ход, человеческие аспекты, противоречия и конфликты научно-технической революции в условиях социализма. На экране появились «Старые стены», «Здесь наш дом», «Самый жаркий месяц», «Обратная связь», «Собственное мнение», «Иванцов, Петров, Сидоров...». Наиболее характерным выразителем новых тенденций, нового качества «производственной темы» оказался фильм «Премия». Он привел на экран новую драматургию, глубоко раскрывающую органическую соединенность социального и нравственного начал в производственном поведении человека. Помимо всего прочего, фильм убедительно доказал, что при такой структуре сценарной основы можно создать интерес и напряжение экранного действия без «оживляющих», «утепляющих» производственный конфликт мотивов, взятых из частной, семейной жизни героя.

Поучительно сопоставить, и кинокритика это сделала, «Премию» с таким примечательным фильмом 50-х годов, как «Возвращение Васи-

лия Бортникова» Вс. Пудовкина. Это была очень важная для тех лет картина о трудных судьбах, порушенных войной, о восстановлении семьи, о возрождении родного дома, очага, о победе взаимопонимания и душевной отзывчивости в человеческих отношениях. Однако в ту пору авторы фильма не считали для себя возможным сосредоточиться на теме возвращения Василия Бортникова к жене, к семье, к людям, они решили «опереть» личную историю на производственную, настойчиво стали вводить в сюжет проблему борьбы с частой поломкой тракторов в МТС. Однако проблема эта и связанная с нею сюжетная линия не прижились в картине, остались неким привеском, внешним по отношению к основному драматическому ходу ленты. Очевидно, это случилось потому, что создателям фильма не удалось с необходимой глубиной показать нравственное обоснование, нравственные истоки производственного поведения действующих лиц фильма, «личное» и «производственное» как бы отделились, повели в фильме раздельное существование. Пример этот стал классическим, и я напоминаю о нем только для того, чтобы с наибольшей наглядностью показать движение искусства, к которому я рискнул применить понятие: смена программ. Стоит вспомнить в этой связи, что сценарий пудовкинского фильма написал — по роману Г. Николаевой «Жатва» — Е. Габрилович, который в 60-е годы создаст сценарий фильма «Твой современник», в каком-то смысле послуживший предтечей, предшественником «Премии» и окружающих ее картин, придавших новое качество «производственной теме». Так движется время и движется искусство.

В фильме А. Гельмана и С. Микаэляна «производственная линия» не нуждалась в «утеплениях», так как стала многозначным выражением личности главного героя, его единоверцев и оппонентов, выявила гражданскую суть каждого из них, общественную позицию, моральные достоинства или «нравственную недостаточность», помогла углублению в характеры. В этом — то новое, что внес фильм «Премия» в наш кинематограф. Его победа — победа прежде всего драматургии. Наша критика была на высоте, по достоинству оценив этот фильм и связав с ним большие и реальные надежды на углубление и обогащение этой линии советского кино.

В этом, как и в других аналогичных случаях, искусство не могло бесконечно варьировать открытое, продолжать работу по программе, в основном уже выполненной. Ведь если такая программа своевременно не заменяется новой, то появляется «инерционное искусство», эпигонство и самоэпигонство, дублирование удачных образцов. И здесь критика должна быть начеку. Ее прямая обязанность — предупредить вовремя об опасности, указать симптомы инерционности и думать о том, какими путями искусство преодолеет трудности, выработает новую программу, какой именно она будет или может быть. Такова одна из форм активного, действенного участия критики в кинопроцессе.

Мне кажется, что на наших глазах происходит становление новой программы, одним из признаков которой является выработка способов экранного повествования, тяготеющих к романным, эпическим формам, к многоплановости сюжета и действия! Перемены эти, думается, связаны с внутренними процессами, идущими в нашем кино. Достаточно сравнить «Премию» и фильмы ее круга (сценарии которых, как мы помним, легко «переводились» на язык сцены) с такими лентами, как «Вкус хлеба», «Твой сын, земля», «Особо важное задание», чтобы прояснить черты и особенности киноповествования, отличающие разные этапы и разные способы экранного освоения «производственной темы».

Конечно же, черты и особенности названных фильмов не поддаются канонизации в застывших стереотипах. Перед критикой снова и снова встает задача анализировать перемены, движение искусства в его реальном многообразии, помогать такому движению.

На своевременную постановку и на точное решение этого комплекса проблем нас ориентирует постановление ЦК. В нем подчеркивается, что долг критики — «глубоко анализировать явления, тенденции и закономерности современного художественного процесса, всемерно содействовать укреплению ленинских прин-

ципов партийности и народности, бороться за высокий идейно-эстетический уровень советского искусства, последовательно выступать против буржуазной идеологии. Литературно-художественная критика призвана способствовать расширению идейного кругозора художника и совершенствовать его мастерство. Развивая традиции марксистско-ленинской эстетики, советская литературно-художественная критика должна сочетать точность идейных оценок, глубину социального анализа с эстетической взыскательностью, бережным отношением к таланту, к плодотворным творческим поискам»[1].

В решении этих задач наша кинокритика, несомненно, значительно выросла идейно-эстетически. Во многом изменился сам тип критика-профессионала. В его работе заметно усилилось творческое начало. Сегодня уже, пожалуй, не нужно доказывать, что критика — дело творческое, а автор статей и рецензий — человек со своим видением действительности, со своим пониманием искусства, с личными пристрастиями, индивидуальным вкусом, с субъективными критериями. Он не может быть абсолютно объективным, то есть отрешенным от самого себя, от своего внутреннего мира. Оценивая произведение искусства, критик выражает свое знание и понимание жизни, искусства, свой духовный и нравственный мир, раскрывает свою личность — с тем же правом, с каким это делает художник. Иначе критика будет «объективной» в самом дурном смысле этого слова, то есть обезличенной. А такая критика оказывается никому не нужной.

Значит ли это, что вообще не существуют объективные критерии искусства? Разумеется, они существуют, и настоящий критик всегда стремится их постигать и применять. Но он знает, что они не освобождают его от напряженных и самостоятельных поисков истины. Ее он соотносит с объективным критерием, тем самым наполняя их новой жизнью. Именно благодаря возросшему личностному началу наша кинокритика освобождалась и освобождается от догматизма, нормативности и ценит движение своей собственной мысли, отражающее развитие жизни и самого искусства. Поэтому и стали возможными плодотворные дискуссии 70-х годов. Каждый, кто в них участвовал, выражал свое мнение, и разнообразие этих мнений было выражением богатства нашего духовного опыта.

Разумеется, этим не снимается проблема объективной содержательности и ценности субъективного мнения критика. Она также не решается нормативно, а самим развитием искусства, которое либо подтверждает, либо опровергает и конкретные оценки, и общие суждения. Критерием истины остается практика.

Говоря о праве и о долге критика высказывать свое личное и всегда обоснованное суждение, мы помним о таких недостатках нашей работы, осужденных в постановлении ЦК, как групповщина, комплиментарность, беспринципность. В борьбе с ними на первый план выдвигается и одаренность критика, и его мировоззрение — активность социального мышления, идейная направленность, убежденность, верность ленинским нормам партийности и народности искусства, способность соотносить свою эстетическую программу с реальностью, с интересами и с задачами советского искусства. Сегодня как никогда высоки требования к моральному облику критика, к его политической зрелости, гражданственности, не совместимые с идеологической неопределенностью, уступчивостью, нейтрализмом, равно как и с оценками произведений по принципу «два пишем, три в уме» — с эстетическими приписками по расчету или приятельству, с уклончивостью, обтекаемостью суждений.

Существенное место в нашей кинокритике — и об этом надо сказать специально — занимает изучение процессов, происходящих в кинематографе социалистических, развивающихся и капиталистических стран, участие в идеологической борьбе на мировом экране.

В 70-е годы появились монографии и многочисленные статьи, анализирующие развитие кинематографий братских стран. Теперь у нас по каждой из них имеются свои специалисты. Они помогают другим кинокритикам, выступающим по определенным фильмам, видеть контекст появления этих фильмов, их место в кинопро-

[1] Об идеологической работе КПСС. М., 1977, с. 494—495.

цессе, их связь с движением народной жизни, ходом социалистического строительства.

Московский международный кинофестиваль и Ташкентский кинофестиваль стран Азии, Африки и Латинской Америки помогли нашей кинокритике лучше узнать, полнее освещать кинематографическую жизнь в развивающихся странах. Этому способствует участившийся обмен делегациями, взаимный показ фильмов в нефестивальное, будничное время.

Расширился фронт анализа кинематографий капиталистических стран. В борьбе с буржуазной идеологией на западном экране мы долгое время сосредоточивали свои усилия на критике проявлений и влияний экзистенциализма, затем — абстракционизма. Верная и нужная в общеидеологическом, общеэстетическом плане, эта критика одно время заняла неправомерно большое место на страницах кинематографических изданий, потеснив критическую деятельность на других фронтах идеологической борьбы. По некоторым (чтобы не сказать по многим) выступлениям критиков могло даже сложиться впечатление, что абстракционизм, модернизм — едва ли не главные наши противники. Между тем кино, деформированное такого рода «измами», успехом не пользовалось и сравнительно быстро вышло из моды, оказавшейся скоротечной. А зрительским успехом и соответственно социальным и нравственным влиянием (притом пока что не убывающим) пользуются буржуазные фильмы, являющиеся ловко скроенными, точно рассчитанными на психологию зрителя произведениями псевдореализма. И глубоко закономерно, что постановление ЦК требует от нас острой критики буржуазной «массовой культуры» и декадентских течений. Именно фильмами, становящимися частью буржуазной «массовой культуры», и прежде всего такими фильмами, осуществляется колонизация сознания трудящихся. Естественно, что, обращаясь к буржуазному экрану, кинокритика 70-х годов перенесла центр внимания с изучения и оценки отдельных фильмов модернистского направления на то, что мы обобщенно называем «голливудским кинематографом», и добилась значительных успехов в анализе этого сложного, меняющего свои формы социально-культурного феномена. В книгах С. Юткевича, в работах В. Баскакова, Г. Капралова, И. Лисаковского, Е. Громова, А. Дубровина, К. Разлогова, Р. Соболева, Г. Богемского и других наших критиков, творчески использующих методологию исследования общественно-эстетических явлений, разработанную в партийных документах, посвященных вопросам культуры и искусства, дан убедительный анализ того направления буржуазного кинематографа, которое подает ложь в обличье правды, социальный миф рядит в одежды бытового правдоподобия. Наша критика продолжает эту важную работу. Она не выпускает из поля зрения буржуазную кинопродукцию, которая старательно использует приемы и формы, впечатляюще действующие на аудиторию, — например, стилистику современного документализма, бытовое повествование с абсолютной узнаваемостью внешних примет реальности, жанровые «манки» детектива, мелодрамы или комедии. Мы научились анализировать эту псевдореалистическую конвейерную продукцию, раскрывать ее подлинное социальное, идеологическое содержание.

После постановления ЦК повысился и уровень наших размышлений о зарубежном политическом фильме. Здесь мы тоже стали зорче. Если раньше в выступлениях критики нередко ловкие спекуляции и подделки воспринимались как прогрессивные, демократические произведения, то в последние годы кинокритика стала внимательнее исследовать, точнее и острее оценивать идеологические противоборства в сфере политического кино, фактическую — в ее воздействии на зрителя — направленность каждого фильма, использование «моды» на политический фильм реакционными силами буржуазии в своих классовых целях. Аналитически осмысливаются противоречия, нередко возникающие в политических фильмах крупных художников демократического направления, реалистически оцениваются настойчивые и часто успешные стремления хозяев кинобизнеса интегрировать такого рода фильмы в системе буржуазной «массовой культуры».

В работах советских кинокритиков была раскрыта внутрикинематографическая и рыночная

логика популярности «бондиады», ее увядания в пробуксовках самоповторов, ее замены — на коммерческом экране — серией фильмов о катастрофах и ужасах; в настоящее время специалисты по зарубежному кино внимательно изучают причины и следствия того, что в моду снова входит мелодрама. Рассматривая разные потоки буржуазного кино, его тематические, жанровые и стилевые модели, советская кинокритика показывает драматические для национальных культур процессы американизации кинематографий многих буржуазных стран, обезличивания художественного творчества на конвейере рыночной киношки.

На всех этих направлениях критической работы сделано немало. Однако нам предстоит действовать еще энергичнее, повышая боевитость советской кинокритики в идейно-целеустремленном, умном, доказательном разоблачении реакционной сущности всех тех произведений и тенденций экрана, которые относятся к области буржуазной «массовой культуры» и декадентских течений.

Весьма серьезным недостатком нашей кинокритики остается невнимание к тем зарубежным фильмам, которые нами покупаются и показываются в тысячах кинотеатров. Критика обязана — во всеоружии знания мирового кинопроцесса, борьбы идей на мировом экране — помогать зрителю по достоинству оценивать прогрессивные явления киноискусства, видеть противоречивость противоречивых. Кинокритика очень многое может сделать (учитывая популярность кино) для воспитания идейной непримиримости к проявлениям буржуазности, мещанства в искусстве и жизни.

Задачи кинокритики сложны и многообразны. В их решении нашим мудрым ориентиром остается постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике».

Георгий Капралов

Достоинство критики

Критику порой путают с поношением или, наблюдая за некоторыми ее ложными, хотя и распространенными образчиками, с рекламой. Между тем ни с одним, ни с другой у нее нет ничего общего. Хула, как и благовест, ей противопоказана, что, однако, не исключает для нее ни суровости, а порой даже беспощадности в оценке пустых или вредных поделок, ни заслуженного восхищения при постижении творений мудрых и совершенных.

«Дело литературных критиков и искусствоведов, — говорил Леонид Ильич Брежнев на XXVI съезде партии, — выносить профессиональные суждения».

Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», десятилетие которого мы отмечаем, словами вескими и доказательными говорит именно об этом, утверждая достоинство нашей критики и указывая на ее высокую миссию. Тем самым постановление и ныне побуждает к размышлению и над тем, где еще пробуксовывает механизм одного из цехов нравственного здоровья общества.

На первый взгляд, может показаться, что такое «производственное» определение критики чрезмерно. Но если поэт считал себя «ассенизатором» и «водовозом» революции, то ведь критик — в одной упряжке с поэтом, а отнюдь не сторонний учетчик его труда.

Однако, чтобы взять на свое плечо такую упряжку, нужна атмосфера взаимной заинтересованности, совместного стремления к непрерывному развитию искусства как завода, «вырабатывающего счастье», по звонкому определению того же поэта. А размышляя о создании такой атмосферы (постановление формулирует необходимость «в среде работников литературы и искусства обстановки литературной требовательности, правильного отношения к вы-

ступлениям критики»), позволю себе обратиться к некоторым воспоминаниям.

В начале 30-х годов в Ленинграде по инициативе одного из выдающихся деятелей нашей партии Сергея Мироновича Кирова был проведен конкурс юных дарований. Художественное руководство этим конкурсом Киров поручил Самуилу Яковлевичу Маршаку. В результате соревнования из более чем двух тысяч участников была отобрана и премирована небольшая группа ребят двенадцати-четырнадцати лет, в которую посчастливилось попасть и автору этих строк. Затем при поддержке руководителя ленинградских большевиков был создан не имевший прецедента Дом детской литературы. Ему отвели помещение на самом верхнем этаже одного из старинных ленинградских зданий на Исаакиевской площади, где помещались Институт театра и Музей музыкальных инструментов. И вот в аристократический особняк, где все дышало чопорностью и по вечерам в нижних этажах собирались маститые театроведы и музыковеды, на самый верх дважды в неделю слеталась шумная стайка подростков. Маршак хотел, чтобы его питомцы жили как бы в центре великой стройки, которая шла по всей советской земле, а потому в гости к нам приезжали прославленные герои труда, ударники фабрик и заводов, покорители Севера, ученые, рассказывающие о совершенном и пережитом ими. Самые известные ленинградские литераторы и искусствоведы читали в Доме лекции по истории литературы от античности до наших дней, по истории музыки и изобразительного искусства. Но самыми увлекательными, незабываемыми были занятия, которые вел сам Маршак. Человек широко образованный, знавший наизусть чуть ли не всю русскую и английскую поэзию, он разбирал вместе с нами наши детские сочинения и учил нас вырабатывать в себе высочайшую требовательность к собственному и чужому творчеству.

Ребята разбирали стихи друг друга, как я сейчас помню, беспощадно. Но Маршак не позволял при этом ни унижать достоинство другого, ни оскорбительных замечаний. Что же касается художественной оценки с точки зрения полноты выражения мысли и ее формы, то здесь чем глубже, точнее, взыскательнее был анализ — а литературной одаренности, начитанности некоторых питомцев ДДЛ можно было только подивиться, — тем больше радовались — именно радовались — мы все и, как ни странно, радовался, огорчаясь, и сам раскритикованный юный поэт. В Доме господствовала атмосфера трепетной заинтересованности всех в успехе каждого. И если мы и завидовали порой друг другу, то, как говорится, белой завистью. После того как твои стихи были разобраны и особенно если ты слышал замечания самого Маршака, хотелось творить лучше, подняться на ступеньку выше, потому что через осознание своих упущений, недоработок, ошибок, открывалось «второе дыхание».

Конечно, мы, дети, были свободны от меркантильных интересов, погони за гонорарами, хотя нас нередко и печатали пионерские газеты и даже толстые журналы. Но ведь и «взрослый» поэт — «дитя добра и света», как сказал Блок. И думается, что такую вот маршаковскую атмосферу общей взаимной заинтересованности, в которой даже резкое критическое выступление воспринималось бы и оценивалось как естественное проявление дружеской доброжелательности, радения об общем благе, и надо, и можно считать образцовой и насущно необходимой для всего искусства. Критический максимализм в Доме детской литературы был

Г. Капралов

не чем-то чрезвычайным, а, так сказать, жизненной нормой, без которой, как мы понимали и ощущали, жить в искусстве, двигаясь ко все новым горизонтам, невозможно. Мы знаем, как вредны и опасны комплиментарные рецензии, которые льстят самолюбию отдельных авторов, помогают им в их издательских хлопотах, но, увы, абсолютно стерильны с точки зрения оплодотворения литературы и искусства, подлинного творческого взаимодействия с художником, читателем и зрителем.

Маршак не раз цитировал блистательные стихи одного из мудрейших русских поэтов-философов Евгения Баратынского. Он читал их своим глуховатым и в то же время так молодо звучавшим голосом, читал, наслаждаясь упругим ритмом, мыслью, сжатой, как пружина, афористичностью:

Не бойся едких осуждений,
Но упоительных похвал.
Не раз в чаду их мощный гений
Сном расслабленья засыпал...

Перед заключительной строфой Маршак останавливался на мгновение, предвкушая эффект, и завершал почти ликующе:

Когда по ребрам крепко стиснут
Пегас удалым седоком,
Не горе, ежели прихлыстнут
Его критическим хлыстом.

Маршак говорил, что, может быть, никто из ребят, что тогда учились у него, профессиональным поэтом не станет, но культурными людьми эти дети будут, а чувство жесточайшей требовательности к себе, вечной неудовлетворенности достигнутым не позволит им самоуспокаиваться на любом поприще.

Недавно мне невольно вспомнилось о маршаковском Доме в том же Ленинграде и тоже в одном из старинных особняков, но уже на собрании кинематографистов.

У ленинградских работников кино славные традиции. Созданные ими фильмы разных лет у всех на памяти. Но, выступая на конференции, один из режиссеров сказал: «Горько признаться, что сегодня на «Ленфильме» критерии нередко сдвигаются. Плохое, неудачное именуется средним, весьма посредственное квалифицируется как хорошее, а хорошее воспевается чуть ли не как шедевр».

Конечно, выступление было полемически заострено. Но выступавший верно ухватил опасную тенденцию «домашних критериев», которая порой проявляется не только на киностудиях, но и в редакциях иных журналов, и в творческих организациях. Все еще не изжита унизительная и постыдная, других эпитетов тут не нахожу, слабость оценивать произведение искусства не по его объективным достоинствам, а в зависимости от должностного ранга автора, исходя из скрытых, а то и явных отношений взаимозависимости рецензируемого и рецензента. Так возникают фигуры умолчания, а то и явного лицемерия, звучат «необоснованные комплименты», как указывается в постановлении ЦК.

Критику нужна широта и свобода взгляда, умение подняться над частными пристрастиями и «домашними» интересами, проанализировать созданное с точки зрения интересов развития всей нашей культуры, всего многонационального советского искусства. Последнее особенно важно.

Только что мне довелось принять участие в работе выездного секретариата правления Союза кинематографистов СССР в Ташкенте, который обсуждал вопросы развития киноискусства республик Средней Азии и Казахстана в свете решений XXVI съезда КПСС и Четвертого всесоюзного съезда кинематографистов. Это обсуждение — часть той большой и систематической работы, которая велась и ведется Союзами кинематографистов, ВНИИ киноискусства, рядом критиков Москвы, Ленинграда, союзных республик по изучению процессов «развития советской литературы и искусства, взаимообогащения и сближения культур социалистических наций», работы, на необходимость которой указывало постановление ЦК.

В плодотворном обсуждении творчества кинематографистов Казахстана, Узбекистана, Киргизии, Таджикистана, Туркмении приняли участие секретари Союза кинематографистов СССР и республиканских союзов, писатели, режиссеры, актеры, операторы, работники Госкино и группа киноведов и критиков — Л. Кулиджанов, Ч. Айтматов, Х. Абул-Касымова, В. Ахадов, В. Баскаков, Л. Голубкина, И. Григорьев, С. Дробашенко, М. Зак, М. Каюмов, Т. Левчук, Л. Маматова, Е. Матвеев,

В. Монахов, В. Соловьев, Л. Файзнев, А. Хамраев, автор этих строк.

Общеизвестно: кино в республиках ныне поднялось на такой уровень, что в своих лучших работах оно победно соперничает с достижениями центральных студий и само устанавливает, так сказать, общесоюзную «планку» творческой высоты. Вместе с тем и здесь появляются — и немало — произведения, мягко говоря, проходные, невнятные и вялые по содержанию и форме. Разговор обо всем этом шел на секретариате страстный, откровенный, требовательный. Всесторонний анализ фильмов, важность и актуальность проблем, рассматривавшихся на этом секретариате, свидетельствовали, на мой взгляд, о том немалом пути, который прошли наше киноведение и критика со дня постановления ЦК.

Участники обсуждения побывали на заводах и в колхозах республики, встречались с ее тружениками. А успехи Узбекистана во всех областях хозяйственного и культурного строительства не просто поразительны, а фантастичны. И эти успехи имеют прямое отношение и к кино, и к кинокритике. Поэтому позволю себе обратиться к совсем свежим воспоминаниям.

Мы посетили, в частности, колхоз «Политотдел» под Ташкентом. Я был в этом колхозе около двух десятилетий назад. Помню, что мы с корреспондентом «Правды» по Узбекистану Ю. Мукимовым вынуждены были тогда оставить нашу машину где-то на подступах к хозяйству, поскольку она могла после дождя увязнуть в грязи, и добирались до правления колхоза пешком. По сторонам размытой дороги стояли тростники. Несмотря на то, что «Политотдел» и в то время был знаменит высокими урожаями хлопка и риса, зажиточной жизнью колхозников, многое здесь еще только начиналось и осваивалось. За прошедшие годы все тут преобразилось сказочно. На месте тростниковых зарослей — аккуратно возделанные поля с белыми чашечками хлопка. Там, где стояли саманные домики, высятся двухэтажные каменные дома с гаражами.

Председатель колхоза Герой Социалистического Труда Тимофей Хван по праву гордится хозяйством, его людьми. Но, рассказывая гостям о новых проблемах, решаемых колхозом, он между прочим сказал: «Жизнь стала богаче, в дома пришел высокий достаток, а люди стали, как бы сказать, капризнее, что ли, руководить ими все труднее». И пояснил: «Запросы-то растут». Это была не просто оценка социальной ситуации, но и призыв к нам, кинематографистам, учесть рост культуры села, всего народа, а следовательно, и его требовательность к искусству.

После беседы мы перешли в колхозный Дворец культуры. Это действительно был не клуб, а дворец, в зале которого может выступать любой театр страны. Нам был предложен концерт колхозной самодеятельности, и, смотря и слушая выступления музыкального ансамбля и его солистов, я думал, что иные профессиональные коллективы, подвизающиеся на эстраде, здесь, как говорится, не прошли бы.

В сфере искусства, если только оно не довольствуется скороспелыми поделками и не развращает вкус, формирование эстетических требований идет непрерывно. То, что еще вчера удовлетворяло читателя, зрителя, казалось ему верхом совершенства, сегодня иногда представляется бедным, скудным, лишенным той духовной пищи, которой он требует. Тимофей Хван заметил, что если раньше в колхозе успехом пользовались старомодные душещипательные индийские фильмы, то ныне интерес к таким фильмам угас. Зритель ждет иного, он научился отличать примитивную развлекательность от подлинных творений искусства, рожденных тревогами сердца художника, мучительным поиском его гражданской мысли.

В этих условиях неизмеримо возрастает и роль критики. Но критики в высоком смысле этого слова, которая выступает во всеоружии ее философского, этического и эстетического оснащения, основанного на принципах партийности и народности, а не той школярской критики, которая подчас еще находит себе место и которая заключается, по сути дела, в том, что критик не утруждает себя поиском критического эквивалента художественному произведению, а расставляет беглые отметки автору за выразительность образов или яркость языка, хотя сам не может выявить эту выразитель-

ность, а собственное его сочинение написано серым, стертым языком.

Мне представляется, что критик — это прежде всего человек, который вместе с художником размышляет о жизни, о проблемах, волнующих его современников, о том, как они сфокусировались, пройдя сквозь магический кристалл авторского ви́дения. Только на уровне общего хода мысли, общих гражданских болей и радостей, тревог и надежд критик-писатель (обращаю внимание на этот дефис) может выполнить свою задачу.

Известный советский ученый, замечательный психолог, посвятивший ряд новаторских работ проблемам художественной литературной критики, эстетики и психологии искусства, Л. Выготский писал, что «искусство... вовлекает в круг социальной жизни самые интимные и самые личные стороны нашего существа. Правильнее было бы сказать, что чувство не становится социальным, а, напротив, становится личным, когда каждый из нас переживает произведение искусства, становится личным, не переставая при этом оставаться социальным».

В предисловии ко второму изданию книги Л. Выготского «Психология искусства» другой наш выдающийся ученый, А. Н. Леонтьев, определяя воздействие произведения искусства как «решение некоторой личностной задачи, открытие более высокой, более человечной правды жизненных явлений, ситуаций», указывает тем самым и задачу критика, который должен прояснить, насколько удалось художнику достигнуть этой цели и помочь читателю, зрителю полнее вычерпать эстетическое содержание произведения. Последнюю из этих задач сам Л. Выготский сформулировал так:

«Можно сказать, что с психологической точки зрения роль критики сводится к организации п о с л е д с т в и й искусства. Она дает известное воспитательное направление его действию, и, сама не имея силы вмешаться в его основной эффект, она становится между этим эффектом искусства как такового и между теми поступками, в которых этот эффект должен разрешиться».

Вот об этом влиянии на жизнь, об этих «поступках», которые вызовет произведение, понимая их в широком и глубоком смысле — как всю совокупность человеческой деятельности, — и должен думать критик, оценивая эффективность художественного создания. Он как бы подключает себя к тому энергетическому мотору, который представляет собой произведение искусства, чтобы усилить его воздействие.

Недавно Сергей Юткевич в статье «Поэтика кинорежиссуры», опубликованной в журнале, где печатаются эти строки, привел очень точное рассуждение Кристиана Метца: «Эстетическая выразительность в кино как бы приживлена к естественной выразительности того или иного лица или пейзажа, которые фигурируют в фильме... Таким образом, приобретение кинематографом эстетического измерения — наслоение экспрессивности на экспрессивность — достигается без труда. Искусство легкое, кино постоянно рискует стать жертвой собственной легкости: трудно ли произвести впечатление, если к твоим услугам естественная выразительность существ, вещей, мира? Будучи слишком легким искусством, кино, вместе с тем, искусство трудное: оно без устали карабкается по склону собственной легкости. Мало фильмов, в которых есть хоть немного искусства, еще меньше тех, в которых его много».

У нас наряду с несомненными удачами — кинопроизведениями, несущими большой заряд гуманизма, страстную думу художника о жизни, о мире, в котором он живет, появился и целый ряд фильмов, которые можно охарактеризовать, повторив слова Метца, как жертву собственной легкости. На экране все, как в жизни, — и лица знакомые, и обстановка знакомая, а зачем, почему, для чего обратился к этой жизни художник, что сумел извлечь он магией искусства, какую мучающую его завѣтную думу хотел высказать, — понять невозможно. Тут зарождается обоснованное сомнение: а была ли вообще-то дума? И извлекал ли художник что-либо? Произведение существует, но его существование призрачно, оно никому не нужно, его эффект на окружающую жизнь такой же, как отражение нашего повседневного бытия в зеркале на стене.

В таких случаях нельзя не вспомнить Салтыкова-Щедрина, который писал: «Представьте

себе легион молодых шалопаев, гранящих мостовую в шикарных пиджаках, — что может сказать о них сатира самая злая, кроме того, что это легион шалопаев, гранящих мостовую в шикарных пиджаках». В самом деле, что иной раз можно сказать о цветном, широкоэкранном, многошумном, но пустом фильме, кроме того, что это цветной, широкоэкранный, многошумный фильм. И когда смотришь такой жизнеподобный, а по сути дела нежизненный, ничего не рождающий фильм, фильм-небытие, хотя и наряженный в современные костюмы, и когда это зрелище наводит на тебя известное чувство, определяемое как тоска зеленая; и когда от тебя все же требуется написать в связи с этим нечто критическое, то трудно удержаться, чтобы не процитировать стихи Бориса Корнилова, правда, написанные совсем по другому поводу, но весьма недвусмысленно звучащие и в необходимом нам контексте:

Зеленое, скучное небытие,
хотя бы кровинкою брызни,
достоинство наше — твое и мое —
в другом продолжении жизни.

В то же время мы встречаемся и с таким явлением, когда значительные произведения наших кинохудожников не внедряются во всем своем истинном содержании в сердца и умы зрителей. Они срабатывают наполовину вхолостую. Обладая энергией двигателя высокой мощности, они используются как небольшой моторчик, необходимый для того, чтобы зажечь на елке гирлянду лампочек. Вот тут-то тоже необходим критик, который поможет зрителю освоить предложенное ему эстетическое богатство. Да, искусство по своей природе таково— и это следует еще раз повторить в наших общих интересах дальнейшего подъема культуры народа, — что его богатство требует умения присваивать его, ибо, как говорил Маркс, если ты хочешь наслаждаться искусством, то ты должен быть художественно образованным человеком. Число же художественно образованных людей в нашей стране стремительно множится, а критик должен все время быть впереди своего читателя, вести его за собой.

Критикой нельзя заниматься между делом, она — дело жизни. И когда слышишь порой предложение вроде: «Слушай, старина, может, я тебе черкану что-нибудь?», то не можешь не испытывать чувство горечи оттого, что критику превращают в один из источников легкого побочного заработка.

Критик должен жить в гуще жизни и одновременно как бы внутри и над процессами искусства, видеть их истоки и понимать, в какое море вольется и его река. И действительно ли найдено широкое русло, которое позволит малому ручейку становиться все полноводнее и поить ценной влагой окружающие поля, или это русло ложное.

Настоящая критическая статья пишется и вынашивается так же мучительно, как создается само художественное произведение. Критик в своих мыслях и чувствах должен как бы пройти весь путь, которым прошел художник.

...Завершая размышления, вызванные постановлением ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», хочется привести замечательные слова Константина Сергеевича Станиславского, относящиеся к театральной критике, слова, которые, думается, можно и следует прочитать расширительно, применительно ко всему нашему критическому цеху. Цитата обширна, но полагаю, что она стоит того, чтобы привести ее целиком:

«Прежде всего критик, — пишет Станиславский, — должен быть поэтом и художником, чтобы судить одновременно о словесном произведении поэта и об образном творчестве артиста.

Критик должен быть прекрасным литератором. Он должен в совершенстве владеть пером и словом для того, чтобы ясно и образно выражать тончайшие изгибы своих чувств и мыслей. Он должен обладать исключительной памятью, но не той справочной памятью, которая записывает количество выходов на аплодисменты, подносимых артисту венков или других внешних проявлений успеха артиста, а другой, аффективной памятью, которая воскрешает минувшие впечатления со всеми их тончайшими подробностями и ощущениями.

Критику необходимы чуткость и воображение для того, чтобы угадывать и расширять творческие замыслы поэта и артиста, чтобы уметь отделять их совместную работу.

Критику необходимы обширные научные и литературные знания, чтобы при разборе произведений всех веков и народов судить о людях и их жизни, изображаемых поэтом и артистом. Ему необходим пытливый ум, анализирующий и расчленяющий творчество.

Критик должен знать в совершенстве технику письма и технику сценического искусства во всех ее подробностях, начиная от психологии творчества артиста, кончая внешними условиями его работы, механикой и устройством сцены и условиями театрального дела.

Критик должен знать и чувствовать психологию толпы для того, чтобы найти доступ в тайники людских сердец, где спрятаны лучшие струны человеческой души, и проводить в эти тайники замыслы поэта и артиста.

Критик непременно должен быть беспристрастным, высокопорядочным человеком, чтоб внушать к себе доверие и благородно пользоваться той большой силой над толпой, которую дает ему печатное слово. Для той же цели критику нужен опыт и выдержка.

Ему нужно знакомство со сценическим искусством других народов, ему нужно... и прочее и прочее...

Удивительно ли, что хорошие критики так редки».

Конечно, настоящие критики редки, как редки и настоящие писатели, актеры, режиссеры. Станиславский набрасывает портрет идеального критика, который, может показаться, и не существует в действительности. Однако не надо ходить далеко за примерами. Всего несколько лет назад ушедший от нас Павел Александрович Марков был именно такой личностью. И когда перечитываешь постановление ЦК КПСС, то буквально каждая строка без натяжки прикладывается точно по мерке к этому неутомимому ревнителю искусства.

Да, нелегкая у нас, критиков, работа, и если мы хотим поддерживать высокое достоинство своей профессии, то нам насущно необходимо трудиться и трудиться, день ото дня множить требовательность к себе, чтобы, насколько позволяют силы и способности, продвигаться к тому образцу, который оставили наши старшие, почитаемые всеми коллеги и который так всесторонне очерчен и объяснен в историческом партийном документе, оказавшем благотворное влияние на развитие нашей художественной культуры последнего десятилетия.

Владимир Баскаков

Киноведение — свершения и поиски

Теория искусств и художественная критика в нашей стране всегда были и остаются эффективными средствами глубокого осмысления процессов развития художественной культуры и вместе с тем средствами воздействия на эти процессы. Киноведение — важная часть литературно-художественной критики, что с полной очевидностью определено местом и значением киноискусства в жизни советского общества.

В. Баскаков

Материалы и документы XXV и XXVI съездов КПСС, постановления ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы», приветствия товарища Л. И. Брежнева в связи с 60-летием советского кино, Международным и Всесоюзным кинофестивалями вооружили критиков и киноведов пониманием значения кино в духовной жизни общества в условиях развитого социализма, позволили им научно обоснованно, глубоко разрабатывать проблемы социалистического реализма, партийности и народности искусства, активнее участвовать в борьбе за повышение идейно-художественного качества фильмов, аргументированно выступать против буржуазных и ревизионистских концепций в области кино.

В постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», десятилетие со дня появления которого мы отмечаем, ставилась задача глубже анализировать процессы развития литературы и искусства, взаимообогащения и сближения культур социалистических наций, преодолеть поверхностность, повысить философский и эстетический уровни критических работ, научиться соотносить искусство с жизнью. Последнее десятилетие явилось периодом напряженных художественных поисков, глубокого исследования эпохи и характера наших современников, теоретического осмысления киноискусства. Партия проявила пристальное внимание к задачам и проблемам художественной критики и теории искусства, в частности кино.

Проявлением такого внимания является награждение журнала «Искусство кино» орденом Трудового Красного Знамени.

В этот период в соответствии с постановлением ЦК КПСС был создан Всесоюзный научно-исследовательский институт киноискусства как головная научная организация в области киноведения.

Сформированный в годы минувшей пятилетки, институт провел ряд фундаментальных исследований по кардинальным проблемам современной киноведческой науки, по теории социалистического реализма, партийности и народности киноискусства, вопросам идеологической борьбы на экране, исследованию современного кинематографического процесса, подготовке творческого наследия киномастеров, проблемам социологии кино.

Многогранная жизнь развитого социалистического общества вызвала дальнейшее углубление реалистического изображения действительности, обогащение тематических и стилистических поисков художников.

Глубоко исследовался процесс эстетического обогащения кинематографий союзных республик при многокрасочности их стилистических особенностей, при взаимовлиянии национальных кинематографий на основе принципов интернационализма.

Изучение кинопроцесса в условиях развитого социалистического общества, естественно, потребовало от теоретиков кино углубленного осмысления вопросов партийности, народности киноискусства, осознания пути нашего кино как единого непрерывного процесса, определения принципиальных качеств многонационального советского кино как исторического феномена.

Эстетический опыт, накопленный мастерами кино, дает основу для глубокого осмысления традиций революционного искусства, преобразующего действительность,— традиций, столь актуальных в сегодняшнем мире, в обстановке острой идеологической борьбы.

Этапы развития советского кино неразрывно связаны с историей социалистического строительства — с великими целями и радостями побед, невзгодами и преодолением трудностей. Единство и непрерывность кинематографического процесса — одна из важнейших истин истории нашего кино. Истина эта не утрачивает и сегодня своего актуального идеологического значения.

Идейно-творческой базой новых теоретических исследований в области киноведения стали осуществленные за последние годы издания собраний сочинений С. М. Эйзенштейна, В. И. Пудовкина, А. П. Довженко, Д. Вертова. В книгах С. Юткевича «Кино — это правда 24 кадра в секунду», С. Герасимова «Жизнь, фильмы, споры», Г. Козинцева «Глу-

бокий экран», Г. Александрова «Эпоха и кино», Н. Лебедева «Внимание, кинематограф!», в книгах А. Головни, В. Шкловского, Е. Дзигана, Г. Рошаля и других деятелей советского кино первого поколения рассматривается феномен советского киноискусства в движении, развитии, становлении принципов социалистического реализма.

В минувший период вышли двухтомное собрание сочинений И. А. Пырьева, избранные работы Л. В. Кулешова, первые два тома сочинений М. И. Ромма, подготовлены и сданы в издательство «Искусство» собрания сочинений братьев Васильевых, Г. М. Козинцева. Фундаментальные работы советских историков кино — четыре тома «Истории советского кино», подготовленные институтами искусствознания и киноискусства, «Краткая история советского кино» профессора Р. Н. Юренева, периодические издания «Из истории кино», «Из истории «Ленфильма» — серьезно обогатили киноведение. Монографии А. Караганова «Всеволод Пудовкин», М. Зака «Михаил Ромм и традиции советской кинорежиссуры», Е. Громова «Оператор Анатолий Головня», Р. Соболева «Александр Довженко», Д. Писаревского «Братья Васильевы», Л. Аннинского «Лев Толстой и кинематограф», исследование Н. Зоркой «На рубеже столетий», книги по истории кино, вышедшие на Украине, в Белоруссии, Грузии, Узбекистане, Казахстане, Литве серьезно обогатили киноведение пониманием историзма и непрерывности кинематографического процесса в нашей стране.

В работах А. Лебедева, С. Дробашенко, Л. Новогрудского, Л. Рошаля, В. Михайлова, В. Листова и ряда молодых ученых развернулось изучение документального и научно-популярного кино.

В Ленинграде, в союзных республиках окрепли квалифицированные отряды киноведов — плодотворно работали Б. Буряк, А. Щербак, В. Кудин, В. Цвиркунов, Н. Слободян, Н. Капельгородская на Украине, О. Нечай, Е. Бондарева, А. Красинский в Белоруссии, Х. Абул-Касымова, Д. Тешабаев, С. Ходжаева, Х. Акбаров в Узбекистане, К. Церетели, И. Кучухидзе в Грузии, Н. Зайцев, Н. Горницкая в Ленинграде и многие другие ученые. Однако в ряде республик киноведение развито недостаточно, а работающие критики и киноведы слабо связаны с киностудиями, республиканскими Союзами кинематографистов.

Одна из задач киноведения — дальнейшее углубление исторических исследований советского и мирового кино. Опираясь на тот опыт, который наша кинонаука уже накопила в этой области, разрабатывая научную методологию и расширяя круг фактического материала, ученые-киноведы должны, очевидно, подготовить создание новых фундаментальных работ по истории киноискусства.

Многогранная жизнь развитого социалистического общества вызвала дальнейшее углубление реалистического изображения действительности в киноискусстве. Богатство жизненной проблематики, многообразие художественных форм, отличающее советское многонациональное киноискусство, отражают характерные особенности духовной жизни социалистического общества. Дальнейшее развитие получил процесс идеологического и эстетического обогащения кинематографа союзных республик, взаимовлияния и взаимообогащения национальных кинематографий на основе принципов интернационализма.

Многонациональный характер советского искусства — явление уникальное в мировом художественном развитии. Ему нет аналогий. Перед нами сложный художественный организм, отмеченный единством и многообразием. Внутреннее идейное родство (единство метода социалистического реализма) сопряжено с ярким национальным своеобразием экранного искусства каждой республики.

Известно, что буржуазная и ревизионистская критика в течение длительного периода изображала метод социалистического реализма как некий способ воздействия на художника с целью приукрасить действительность в нужном политическому руководству направлении. Этот миф прочно укоренился в зарубежном киноведении. В соответствии с таким представлением о социалистическом реализме по существу отбрасывался период советского кино

30-х годов и последующие периоды как отступление от завоеванных в 20-е годы позиций.

Но за последние годы такая примитивная и резко расходящаяся с реальными фактами концепция даже для зарубежных аудиторий уже не звучит убедительно. Проведенные в последние годы ретроспективные показы фильмов 30-х годов, военных лет, лучших картин послевоенного периода уже не позволяют прибегать к грубым схемам. Показ в залах фильмотек, киноклубов, университетов фильмов «Чапаев», «Встречный», трилогия о Максиме, «Окраина», «Мы из Кронштадта», «Учитель», «Щорс», «Детство Горького», «Депутат Балтики», «Человек с ружьем», «Последняя ночь», «Ленин в Октябре» спутал карты тех, кто хотел зачеркнуть целый период развития советского кино. Сейчас в западной теории и критике возникает и укрепляется новая позиция. О социалистическом реализме все реже говорят с иронией или с негодованием, как это было раньше. Многие из тех теоретиков, политическая ориентация и творческие позиции которых нам глубоко чужды, стали писать о социалистическом реализме уже по-иному. Правда, не как о творческом методе, а как о стиле, рассчитанном на широкое зрительское восприятие. Возникают и плюралистские концепции, когда социалистический реализм рассматривается как один из стилистических потоков революционного искусства в ряду таких явлений, как «очуждение», «деконструкция» и т. д.

Вместе с тем, и это связано со старыми буржуазными или ревизионистскими концепциями, авторы работ рассматривают лучшие советские фильмы как «исключение из правил». Сам же метод социалистического реализма они называют «реализмом со множеством оговорок», известное определение «правдивое изображение действительности в ее революционном развитии» именуют «семантическим маневром», разъясняя, что к советскому искусству сама формула якобы предъявляет требование приукрашивать реальность.

Поэтому представляются принципиально важными киноведческие работы, рассматривающие проблемы социалистического реализма, разоблачающие всякого рода измышления и наветы на этот счет.

Советские искусствоведы за последние годы сделали многое для исследования проблем критического реализма и реализма социалистического. Для важнейших фундаментальных исследований, при различном подходе к вопросу, характерен целостный взгляд на природу реалистического искусства. Советские теоретики глубоко проанализировали многообразие форм и стилей в искусстве социалистического реализма, теория и практика со всей убедительностью показали, что художнику социалистического реализма доступно воспроизведение явлений жизни не только в формах самой жизни. Это положение, свидетельствующее о развитии марксистской науки об искусстве, указывает на возможность использования самых различных стилей, форм и средств художественного обобщения, в том числе и условных. Но и при этом, очень важно подчеркнуть, социальный анализ и правда жизни остаются главным признаком реалистического искусства.

Таким образом, «открытая система» социалистического реализма не «открыта» для декадентства, для немарксистских концепций человека. Как справедливо отмечал академик М. Б. Храпченко, социалистический реализм является «открытой эстетической системой, открытой по отношению к непрерывно меняющейся действительности» [1]. Художники социалистического реализма создают, открывают свои новые художественные средства, вместе с тем они способны охватывать все лучшее не только в искусстве прошлого, но и в искусстве настоящего. Но исключительно важен вывод М. Храпченко, что неоправданное обращение к любым художественным средствам приводит к тому, что «эстетическая система может превратиться в конгломерат совершенно разнородных явлений, внутренне не связанных между собой. Социалистический реализм тем самым будет утрачивать свою действенную силу, свою целостность»[2].

---

[1] Литературная газета, 1976, 30 июня.

[2] Там же.

Совершенно ясно, что всякое декретирование тех или иных форм в искусстве социалистического реализма неплодотворно. Неплодотворны поэтому и заявления некоторых теоретиков и практиков кино, что произведение, где жизнь показана не в формах самой жизни, есть некий высший этап реалистического искусства, наиболее соответствующий нынешнему периоду развития общества. Равно как неплодотворны заявления насчет примата зрительного образа над словом или слова над образом.

Советское киноискусство последних лет со всей очевидностью показало жизнеспособность различных стилей, форм и средств художественного познания действительности. И строгий реализм В. Шукшина, и условность приема в последних фильмах С. Юткевича нашли свое место в практике современного кино.

Сергей Эйзенштейн, размышляя о путях развития советского кино в 30-е годы, и, в частности, анализируя всенародный успех «Чапаева», говорил о синтезе творческих поисков кинохудожников 20-х годов, оплодотворяющем движении кинематографа в 30-е годы. Поэтому для целостного осознания феномена советского кино в его движении, развитии, обогащении жанровых и стилистических структур важно не утерять ни одно из его открытий.

Всеволод Пудовкин в пору, когда на экраны почти одновременно вышли «Чапаев», «Юность Максима», «Крестьяне», радуясь «выпуску трех таких крупных по своему идеологическому и художественному значению фильмов»[3], обратил внимание на их стилистическое и жанровое разнообразие. «Перед нами наличие трех совершенно различных направлений в современной кинопродукции,— писал далее Вс. Пудовкин. — Весьма возможно, что впоследствии каждое из них создаст школу»[4].

Дело не в том, создал ли школу каждый из названных фильмов, хотя значение для развития социалистического искусства этих кинокартин, и особенно «Чапаева», трудно переоценить. Важно прежде всего, что один из основоположников киноискусства социалистического реализма жаждал многообразия стилистических потоков, которое предоставляет мастерам кино новый художественный метод.

И то, что современный многонациональный советский кинематограф плодотворно развивается как кинематограф многокрасочный, усвоивший традиции «поэтического» кино и кино «прозаического», эпос и лирику,— весьма существенно. Киноведение, изучая кинопроцесс, активно участвует в обсуждении этих проблем.

В лучших произведениях советской литературы, в наиболее значительных достижениях советского кино человек рассматривается не отвлеченно, не абстрактно, а теснейшим образом связанным со временем и общественным бытием, не в статике, а в динамике, в многосложных связях с обществом и перспективами развития этого общества. В этих произведениях, как подчеркивал на XXVI съезде КПСС Л. И. Брежнев, исследовались человеческие отношения, «сложный внутренний мир личности, ее место на нашей неспокойной планете».

По существу, впервые в советском киноведении было развернуто комплексное изучение социалистического реализма как творческого метода советского киноискусства. Генезис социалистического реализма, основные этапы его исторического развития, идейно-эстетические особенности, партийность и народность, художественное новаторство находились в центре научных исследований. Они складывались из нескольких компонентов. Особое значение имела научная конференция, проведенная Союзом кинематографистов СССР и Всесоюзным научно-исследовательским институтом киноискусства. Были организованы конференции и симпозиумы о методе и стиле в Ленинграде, Киеве, Тбилиси. На этих конференциях вырабатывалась в ходе творческого обмена мнениями единая позиция по наиболее важным и актуальным теоретическим проблемам, которая нашла отражение в книге «Социалистический реализм и современный кинопроцесс». В центре работы стоят не абстрактные споры об «открытости» и «закрытости» метода советского искусства, а конкретные актуальные проблемы художественного творчества, глубо-

[3] Советское кино. 1935, № 3, с. 17.
[4] Там же.

кое рассмотрение опыта многонационального советского киноискусства.

Сами названия составивших книгу исследований — «Поступательное движение искусства», «О народности искусства», «Художественный метод в развитии» и других — говорят об установке авторского коллектива на рассмотрение социалистического реализма не в статике, а в процессе творческого обогащения, обусловленного революционным ходом истории. Специальные разделы книги посвящены таким принципам нашего искусства, как коммунистическая партийность, народность, единство интернационального и национального, этического и эстетического, причем авторы стремились все эти принципы рассмотреть применительно к живому опыту советского киноискусства, к его специфической художественной природе и в обусловленности историческими переменами в жизни общества. Важно отметить еще одну особенность названного издания. В ряде случаев небольшие, но принципиальные по своему значению разделы книги стали как бы зачатками будущих монографических работ их авторов. Так, из сжатой, но весьма содержательной работы Л. Козлова «Социалистический реализм и художественные течения советского кино» выросла монография, вышедшая недавно из печати,— «Изображение и образ. Очерки по исторической поэтике советского кино». Развитие изобразительно-выразительных средств нашего киноискусства автор рассматривает в историческом и теоретическом планах, охватывая взглядом различные этапы становления и эволюции кинематографа социалистического реализма— от первых лет Советской власти до современности. При этом исследуется широкий круг проблем: образ и идеал в советской киноклассике; художественные течения нашего кино; метод и поэтика; автор и герой и другие.

Другой пример: в книге «Социалистический реализм и современный кинопроцесс» М. Зак выступил как автор раздела «Индивидуальность художника и закономерности кинопроцесса». Развивая выдвинутые в этой работе мысли, он написал монографию по вопросам традиций и новаторства советской кинорежиссуры, где во многих ракурсах, обращаясь к произведениям художников разных творческих индивидуальностей, исследует связи кинематографа и истории.

Идеи статьи Л. Маматовой «Интернациональное и национальное в советском кино» вошли в основу ее монографии по этой коренной проблеме.

В постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» указывалось: «Критика все еще недостаточно активна и последовательна в утверждении революционных, гуманистических идеалов искусства социалистического реализма, в разоблачении реакционной сущности буржуазной «массовой культуры» и декадентских течений, в борьбе с различного рода немарксистскими взглядами на литературу и искусство, ревизионистскими эстетическими концепциями»[5].

За минувшее десятилетие искусствоведение, и в частности киноведение, немало сделало для выполнения этой задачи.

Следует назвать творческие дискуссии по проблемам метода и стиля, организованные журналом «Искусство кино», ВГИКом, Всесоюзным научно-исследовательским институтом киноискусства и Союзом кинематографистов СССР с участием ведущих киноведов страны, ряд теоретических конференций, проведенных в Москве, Ленинграде, Киеве, Ташкенте, Тбилиси, Минске, Таллине. Все эти мероприятия способствовали осмыслению феномена советского кино как новой ступени мирового художественного развития.

В этот период вышел ряд книг по актуальным вопросам киноведения. Так, в исследовании В. Ждана «Введение в эстетику фильма» освещена проблема социальной природы кино, выявлено принципиальное значение для экранного искусства достижений кино социалистического реализма, содержится аргументированная критика буржуазных теорий кино. В книгах И. Вайсфельда «Наше многонациональное кино и мировой экран» и «Искусство в движении» раскрывается сущность феномена совет-

[5] О литературно-художественной критике. Постановление ЦК КПСС от 21 января 1972 года. — В сб.: Об идеологической работе КПСС. М., 1977, с. 493.

ского кино, исследуется связь принципиальных достижений многонационального киноискусства нашей страны с подлинными художественными ценностями мирового экрана.

В книге «Золотое сечение экрана» С. Фрейлиха исследуется советское кино как живое явление, меняющееся вместе с исторической действительностью, и прослежена органическая связь его этапов, что особенно важно в борьбе с измышлениями «советологов», нападающих на основные принципы социалистического искусства. В монографии Е. Громова «Духовность экрана» на материале советского и зарубежного кино рассмотрены проблемы национального и интернационального в киноискусстве, многообразные связи экрана с жизнью общества. В «Очерках теории кино» С. Гинзбурга критическому анализу подвергнуты западные концепции советского кинематографа. Все эти и другие работы отечественных киноведов дают исследователю понимание советского кино как феномена, обогатившего мировое художественное развитие, подчеркивают поступательное движение киноискусства социалистического реализма. Важные вопросы теории кино подняты в книгах А. Дубровина «Типическое» и «Жизнь — кинообраз — жизнь», в монографии В. Муриана «Реальное и идеальное в современном киногерое», А. Караганова «Не только отражает, но и творит», Л. Беловой «Очерки истории современной кинодраматургии», М. Власова «Виды и жанры киноискусства», других важных для развития киноведения работах. Немалое значение для теории имеют книги В. Шукшина «Вопросы самому себе», С. Бондарчука «Желание чуда» и другие работы мастеров кино, осмысливающих свой опыт.

Вопросы киноискусства социалистического реализма заняли важное место в теоретическом сжегоднике «Кино и время». В этом сборнике объединяются усилия не только ученых, но и творческих работников кино — режиссеров, операторов, художников. Большое внимание уделяется в публикуемых работах проблеме героя и героики. Ряд статей посвящен значению теоретического наследия В. И. Ленина, партийных и государственных документов для развития кинематографии. Существенные вопросы теории и практики кино поднимаются в статьях Р. Юренева, А. Караганова, А. Дубровина, А. Камшалова, М. Зака, Л. Козлова, Ю. Ханютина, В. Фомина, Д. Писаревского, В. Муриана, Л. Маматовой, К. Михайлова, О. Сурковой-Шушкаловой, К. Церетели, В. Демина, В. Листова, М. Туровской, К. Разлогова, В. Нестерова и других авторов. Традиционными стали выступления на страницах сборника мастеров кино разных поколений: опубликованы ценные материалы С. Юткевича, А. Головни, Л. Трауберга и других кинематографистов первого призыва.

Вопросы жанрово-стилевого многообразия социалистического реализма на современном этапе его развития освещены в книге, созданной на основе научной конференции,— «Жанры кино».

Для глубокого понимания генезиса социалистического реализма исключительно важное значение имеют труды мастеров советского киноискусства, их высказывания по вопросам метода советского кино. Эти высказывания, взятые в их динамике, от 20-х годов до современности, показывают, что социалистический реализм, партийность и народность составляют самое существо мировоззренческой позиции творческих работников многонационального советского кино. В книге «Мастера кинорежиссуры о социалистическом реализме», подготовленной ВНИИ киноискусства и изданной «Союзинформкино», впервые собраны высказывания деятелей советского кино о социалистическом реализме, поставлены многие актуальные проблемы методологии и анализа советского киноискусства.

В последний период ряд киноведов, обобщая художественную практику советского кинематографа, стремились показать, что идеи партийности и народности, выраженные в эстетически совершенной форме, являются живительным источником полноводного развития социалистического киноискусства. В целом ряде статей, опубликованных в журнале «Искусство кино», научных сборниках, показано, что, вопреки измышлениям наших идейных противников, социалистический реализм не сковыва-

ет творческой индивидуальности художника, а способствует ее развитию, подчеркивается необходимость диалектического, конкретно-исторического подхода к каждому этапу в развитии социалистического реализма, к рассмотрению их в органическом единстве. Социалистический реализм, что было показано в работах профессора Р. Юренева [6], не ограничен рамками советской кинематографии или социалистических кинематографий, его предпосылки зарождаются и в кинематографиях капиталистических и развивающихся стран.

Как известно, многогранная жизнь развитого социалистического общества вызвала дальнейшее углубление реалистического изображения действительности в советском киноискусстве. Богатство жизненной проблематики, многообразие художественных форм, отличающее многонациональное советское кино, отражают характерные особенности духовной жизни социалистического общества. Дальнейшее развитие получил процесс идеологического и эстетического обогащения кинематографа союзных республик, взаимовлияния и взаимообогащения национальных кинематографий на основе принципа интернационализма.

Эти и другие аналогичные явления, происходящие сегодня в советском кино, получили отражение в работах киноведов, которые рассматривали такие важные для современной практики и теории кинематографа вопросы, как идейно-художественное богатство современного советского киноискусства, проблемы национального и интернационального в советском кинематографе, изображение героя на экране, решение военно-патриотической темы в кино.

Многонациональный характер советского искусства — явление уникальное в мировом художественном развитии. Ему, как уже подчеркивалось выше, нет аналогий. Перед нами сложный художественный организм, отмеченный единством и многообразием. Внутреннее идейное родство (единство метода социалистического реализма) сопряжено с ярким национальным своеобразием экранного искусства

Кардинальной закономерностью была определена синтезирующая тенденция кинопроцесса, соединяющая в себе углубленный художественный анализ действительности с возросшим ее философским осмыслением и обобщением. Этой тенденцией запечатлел себя новый уровень зрелости общественно-политического сознания общества. Вместе с тем она была подготовлена опытом предшествующего развития самого киноискусства. Указанная закономерность выразила себя в плодотворных сдвигах советского кино во всей широте его тематически-содержательного диапазона.

Отмеченные явления исследовались в работах С. Фрейлиха, Р. Юренева, Г. Чахирьяна, И. Вайсфельда, А. Караганова, Е. Громова, Л. Парфенова, А. Дубровина, Л. Маматовой, Л. Рыбака, М. Власова, Л. Беловой, Е. Левина, Ю. Тюрина, А. Федорина, А. Вартанова. Наблюдения и выводы, содержащиеся в этих и других работах, способствуют теоретическому осмыслению советского кино как новой ступени мирового художественного развития.

Исследование проблем современного советского киноискусства на всем протяжении периода велось с учетом задачи слияния, взаимообогащения теории и практики.

В проведенных в журналах и сборниках исследованиях современных фильмов было показано, как в интерпретации исторической, историко-революционной темы выявилось новое и существенное в экранном воплощении событий Великой Отечественной войны, масштабно отразившем ход войны и одновременно образно выразившем взаимосвязь усилий отдельного бойца с операциями масштаба армии, фронта. Одновременно критика, киноведение поддержали развитие образных решений, способствующих детальному раскрытию психологии и миропонимания советского воина.

Названная проблематика нашла свое отражение как в ряде книг, так и во многих статьях киноведов и критиков, напечатанных в журнале «Искусство кино».

Как известно, проблема взаимодействия кинематографа с массовой аудиторией — центральная в ряду насущных вопросов теории и

[6] См.: Юренев Р. Киноискусство социализма и мировой кинопроцесс. — Искусство кино, 1981, № 3.

практики кино. Она охватывает все сферы деятельности кинематографа. Важно, на мой взгляд, выделить по крайней мере три аспекта: кино и его аудитория и роль социологических исследований в изучении этой проблемы; кино и другие средства массовой коммуникации, и прежде всего телевидение. И, наконец, теоретические проблемы, связанные с вопросами массовости применительно к киноискусству.

В СССР самый высокий уровень псещаемости кино. Число 15—16 посещений в год, по-видимому, становится стабильным. И это, несмотря на бурное развитие телевидения и проникновение его в труднодоступные районы Севера и Сибири.

В этой статистике отражаются сложные процессы, связанные со многими аспектами развития современного общества, культуры, которые вместе с тем показывают высокий престиж кино, его место в жизни советских людей.

За последние два десятилетия кинопроцесс стал объектом систематических социологических исследований в нашей стране, во всех социалистических странах. Значительно подвинулось вперед дело изучения проблем функционирования кинематографа в обществе, разработка методологии и методики киносоциологических исследований. Ученые Всесоюзного научно-исследовательского института киноискусства провели ряд социологических экспедиций в северо-западных областях РСФСР, на Украине, в молодом городе Тольятти и тысячелетнем Калинине, в Прибалтике и в Ленинграде. Союз кинематографистов СССР провел специальный пленум правления, где на широком материале кинопроцесса рассматривалась проблема «Кино и зритель», в обсуждении этого вопроса приняли участие режиссеры, сценаристы, критики и практики кино. Проводился и Координационный совет в области киноведения, посвященный проблемам взаимодействия кино со зрительскими аудиториями. В работах по социологии кино И. Рачука, Ю. Воронцова, М. Жабского, Г. Лифшица, И. Левшиной и других ученых ставились вопросы функционирования фильмов в городе и в сельской местности, в Нечерноземной зоне РСФСР, на Украине, в Латвии, в Азербайджане.

Получена обширная информация по таким вопросам, как социальная структура потенциальной киноаудитории (то есть приобщение к кино населения), интенсивность кинопосещаемости, взимодействие потенциальной аудитории и метааудитории (то есть населения, не посещающего кино), кинозритель и телевидение, зритель и тиражирование фильма, воздействие документального и научно-популярного кино на зрителя через кинотеатры и телевидение.

Социологическое изучение кинопосещаемости позволило накопить обширные данные, более информативные, чем статистика кинопроката, ибо они отражают многие скрытые факторы посещаемости именно как массового социального поведения.

Установлено, что 95 процентов кинобилетов в нашей стране покупает та часть населения, которая посещает кино не менее одного раза в месяц. Она составила примерно 110 млн., или половину киноспособного по возрасту населения.

По интенсивности посещаемости так называемых регулярных зрителей можно разделить, условно, разумеется, на «сверхактивных», «активных» и «умеренных». «Сверхактивных» зрителей, то есть посещающих кино в среднем чаще одного раза в неделю,— 22 млн. (19,5 %), «активных» (ходят в кино примерно раз в неделю) — 34 млн. (30,4 %), «умеренных» (посещают кино 1—2 раза в месяц) — 55 млн. — половина. Кто же главный посетитель кино? Молодежь, люди моложе 30 лет.

Эта дифференциация киноаудитории существенно сказывается на прокатной судьбе каждого отдельного фильма. Чем ниже зрительская активность конкретного человека (а она очень часто сочетается с высокой требовательностью к кинематографу), тем меньше вероятность, что он включится в число зрителей того или иного конкретного кинопроизведения. Но есть примеры, когда фильм охватывает всю киноаудиторию. «Калина красная» В. Шукшина, например, собрала всех «активных», «умеренных» зрителей, «прихватив»

при этом даже тех, кто ходит в кино реже одного раза в год. Это же можно сказать о других лентах, например, о фильме «Москва слезам не верит».

Конечно, чем выше «кассовый» уровень хорошего, нужного обществу фильма, тем более глубокие слои аудитории он захватывает, выполняя здесь принципиально важную работу «внутреннего» характера — по развитию и закреплению потребности в общении с киноэкраном.

За последнее время в НИКФИ, во ВНИИКе начата также работа собственно прогностического характера. Ведется здесь и оперативная работа по изучению зрительского резонанса на новые фильмы, исследуется проблематика взаимодействия кино и телевидения в современных условиях. Думается, что общетеоретические вопросы средств массовой коммуникации интересно ставят ученые из ВНИИ искусствознания Министерства культуры СССР — я хотел бы отметить книгу «Музы XX века», серьезно рассматривающую актуальные проблемы взаимодействия кино и телевидения, исследующую общие тенденции сущности и развития аудиовизуальных средств.

Социологические исследования, проведенные за последние годы в нашей стране, показывают стойкий интерес зрителей к фильмам о современности, рассматривающим серьезные социальные и нравственные проблемы, к фильмам о Великой Отечественной войне. Почти 70 процентов опрошенных в областях Нечерноземной зоны РСФСР, на Украине, в Белоруссии высказались именно так.

В решениях XXVI съезда КПСС указывается на необходимость улучшать кинообслуживание населения, широко использовать кино в воспитательной и учебной работе. Это, естественно, повышает ответственность не только тех, кто создает фильмы, и не только тех, кто их доводит до зрителей,— кинофикаторов и кинопрокатчиков. Это повышает ответственность критики, искусствознания, многочисленной армии лекторов, которые как раз и должны способствовать лучшему использованию кино в воспитательной и учебной работе.

Сейчас многие практики и теоретики кино размышляют о будущем кинематографа. Каков он будет в XXI веке, как повлияет на его структуру бурное развитие телевидения, в том числе кабельного, видеокассет, различного типа экрана и т. д.?

Эти проблемы актуальны и заслуживают серьезных дискуссий.

Но, размышляя о будущем кино, следует, очевидно, заглянуть в его историю. Кино появилось позже других видов искусства — литературы, театра, музыки, живописи. Но появление кино, синтезировавшего другие виды искусства, не привело к их ликвидации. Более того, кино с большей наглядностью, чем какое-либо другое искусство — прежде всего в силу своей массовости, умноженной сегодня средствами телевидения, — отражает и выражает духовный климат жизни людей, образ и сущность социального бытия. В нашей стране в лучших своих произведениях оно выражает нравственное богатство человека, широту его запросов и идеалов, понимание им своей исторической роли на земле, утверждает высокие идейно-нравственные ценности. Поэтому, как мне представляется, роль кино в обществе не будет уменьшаться. Кинематограф с самого своего рождения связан с научно-техническим прогрессом — уж такова его сущность. Кино отпочковывает от себя иные формы аудиовизуальных средств, среди которых и видеокассеты, и демонстрация фильмов через телевидение, в том числе и кабельное. Просмотр фильма, на мой взгляд, по-прежнему будет привлекать внимание миллионов людей. Социологические исследования, проведенные в последнее время, показали, что даже при бурном развитии телевидения, охватившего сегодня всю страну, интерес к просмотру фильмов в кинотеатре, особенно у молодежи, составляющей большинство киноаудитории, не понизился. В первые годы распространения телевидения наблюдалось понижение числа кинозрителей, но в последние годы положение стабилизировалось. Это равновесие сохранится, на мой взгляд, и в будущем. Уж такова притягательная сила коллективного восприятия экранного зрелища — кстати сказать, эта проблема изучена далеко не достаточно.

Конечно, сами кинотеатры в будущем изменятся. Они будут комфортабельнее, технически оснащеннее, станут ближе по своей сущности к театру. Появятся формы автоматизированного показа. Большое распространение получат многозальные кинотеатры с хорошими фойе, кафе, читальными залами и т. д.

Научно-технический прогресс, как уже отмечалось, породил кинематограф как новый вид искусства. Революционным явлением в кино было появление звука. Совершенствование киносъемочной, кинопроекционной и акустической техники, появление широкого формата, широкого экрана, панорамы, разумеется, помогает более яркому отражению на экране явлений жизни, характеров людей и т. д., хотя это не революционные процессы, а именно совершенствование, которое не меняет, а обогащает палитру экрана, но сущность киноискусства — она остается прежней.

Я высказал свои соображения, но думаю, что здесь необходимы серьезные дискуссии.

Возникает насущная потребность в исследовании специфики воздействия кино на массы, в уточнении места и роли киноискусства в системе идеологии развитого социализма, в совершенствовании координации научных исследований в области искусствознания. Необходимость в этом особенно возрастает в связи с развертыванием комплексного подхода к идеологической работе, значение которого подчеркивается в документах нашей партии.

В связи с тем, что буржуазная идеология в сфере культуры стремится приспособиться к меняющимся условиям, учитывает неуклонное развитие революционного процесса, рост влияния сил социализма, мощное развитие социалистической культуры, необходимо своевременно обнаруживать и подвергать квалифицированной критике различного рода буржуазные и ревизионистские концепции, разоблачать попытки навязать нам буржуазную ценностную ориентацию.

Свое нравственно-воспитательное воздействие на массы художественная литература, кино и другие виды социалистического искусства оказывают более или менее сообща, комплексно, а не порознь. Важно знать, какова степень такого воздействия на массы. Органичное соединение философско-эстетического, искусствоведческого и конкретно-социального подходов к изучению явлений социалистической художественной культуры позволит продвинуться дальше вперед в разработке ее важнейшего принципа — народности.

●

Киноискусство социалистического реализма — явление подлинно интернациональное. Дело в том, что каждое значительное произведение советского кино было и остается новаторским поиском не только нового кинематографического образа, но и ярко народного характера, слитого с эпохой, — прежде всего характера нового человека, рожденного революцией. Именно поэтому традиции революционного советского искусства оказали и продолжают оказывать огромное влияние на прогрессивное искусство всего мира.

В послевоенные годы в мировое кино вошло творчество художников социалистических стран. Сегодня феномен социалистического киноискусства является серьезнейшим фактором мирового художественного развития, мощным вкладом в совокупную культуру человечества, подлинно действенной и активной силой в борьбе за утверждение самых передовых идеалов времени, активным участником мирового революционного процесса. Таким образом, социалистическое киноискусство — явление всемирно-исторического значения. Оно активно влияет не только на мировой кинематографический процесс, но и на общественное сознание масс в капиталистических и развивающихся странах.

Кино может служить и — как показывает опыт советского кино, кино социалистических стран, демократических направлений в киноискусстве западных и развивающихся стран — служит прогрессу, человеку и человечеству. Однако, находясь в руках монополистического капитала, кино служит реакции, консервативным силам и их своекорыстным интересам. Буржуазия, ее идеологи и ее пропагандистский аппарат широко используют в своих целях кинематограф, пытаясь привить массовым аудиториям — причем в самых раз-

личных странах и районах мира — мифы, приукрашивающие капиталистическую систему, рисующие ее «разумные» перспективы, или же при помощи сложного идеологического камуфляжа отвлечь массовое сознание от реальных процессов, происходящих в современном обществе.

В странах капитализма экранное искусство с предельной наглядностью, причем не только своими негативными, «разрушительными» явлениями, но и явлениями позитивными, связанными с традициями критического реализма, отражает глубокий кризис — экономический, социальный, духовный, в пучину которого буржуазный мир в последнее время погружается все глубже и глубже. Именно с этим явлением связано заметное обострение идеологической борьбы. Для Запада она не сводится к противоборству идей. Л. И. Брежнев говорил об империализме:

«Он пускает в ход целую систему средств, рассчитанных на подрыв социалистического мира, его разрыхление.

Империалисты и их пособники систематически проводят враждебные кампании против социалистических стран. Они чернят и извращают все, что происходит в этих странах. Для них самое главное — отвратить людей от социализма

События последнего времени еще и еще раз подтверждают: наши идейные противники учатся на своих поражениях. Они действуют против стран социализма все более изощренно и коварно» [7].

Здесь необходимо подчеркнуть, что кинематограф, являющийся самым массовым и действенным видом современного искусства, уже в силу этих указанных причин занимает особое и чрезвычайно важное место в системе идеологического противоборства социализма и капитализма. Влияние углубляющегося идейно-политического и духовного кризиса капиталистического общества на современное искусство Запада приобретает разнообразные формы выражения. С одной стороны, кинематограф отражает явления духовного кризиса капитализма, с другой — он же является и специфическим «полем сражения» противоположных идеологий.

Идейно-политический и духовный кризис в настоящее время охватывает все стороны общественного сознания и культуры Запада, включая и искусство. Кино, как чуткий барометр духовной жизни общества, в концентрированной форме выражает самые существенные, бросающиеся в глаза и глубоко потаенные черты этого кризиса, поразившего, по существу, не только все механизмы буржуазной экономики и правопорядка, но и общественную и личную жизнь людей.

Советская наука о кино стремилась к внимательному диалектическому и дифференцированному анализу явлений западного экранного искусства. Само время властно продиктовало советскому киноведению необходимость исследования основных закономерностей и тенденций развития кинопроцесса в социалистических, развивающихся и капиталистических странах. С одной стороны, это выявление и поддержка прогрессивных, демократических тенденций, с другой стороны — критика тех явлений кинематографа, которые несут в себе реакционные, антигуманистические, антикоммунистические и антисоциалистические мотивы. Именно в этот период советскими киноведами проанализированы буржуазные кинотеории, как традиционные, так и те, которые в 60—70-е годы прикрывались левой фразой, мимикрируя под неомарксизм.

В практику киноведческого анализа властно вошло ленинское методологическое положение о существовании и противоборстве двух культур, демократической и реакционной, в культуре буржуазного общества. В работах советских киноведов показано, как взаимодействие и противоборство двух этих тенденций сегодня порождает бесчисленное многообразие кинематографических явлений. Вместе с тем за яркой палитрой современного западного экрана принципиально важно различать — и это делалось в лучших работах по зарубежному кино — магистральные, можно сказать, стратегические направления, долгосрочные тенденции, противоположные идейные полюса. Наконец, палитру западного экрана киноведение стало анализи-

[7] Материалы XXVI съезда КПСС. М., 1981, с.9

ровать в движении, в самом живом процессе кинематографического развития, возникновения и взаимодействия школ, тенденций, направлений, индивидуальностей.

В период, прошедший после принятия постановления, советское киноведение в основном преодолело сохранявшееся до этого известное отставание от советского литературоведения, науки о театре, живописи, накопивших большой опыт и традиции. Обогатился методологический аппарат анализа, значительно возрос их научный уровень. Расширилась «география» изучения мирового кинематографа, увеличился жанровый диапазон исследований.

На основе теоретической конференции «Киноэкран и идеологическая борьба», в которой приняли участие ведущие киноведы и кинокритики Москвы, Ленинграда, союзных республик, а также специалисты из социалистических стран, издательство «Искусство» в 1976 году выпустило книгу с одноименным названием, получившую общественное признание. Главное внимание в этом труде было уделено проблемам борьбы с буржуазными и ревизионистскими тенденциями и антикоммунизмом на экране, выявлению сущности и творческой природы социалистического реализма и его идейно-художественного превосходства над буржуазным искусством, освещению исторического опыта советского кино и критике его извращений в буржуазном киноведении. Эти идеи аргументированно рассматривались во вступительной статье Ф. Ермаша, в статьях С. Юткевича, Р. Юренева, А. Караганова, С. Дробашенко, В. Муриана, М. Зака, Л. Погожевой, Л. Мельвиль, Л. Козлова, Г. Долматовской, ряда ученых из социалистических стран.

Важное значение имела научная конференция «Методологические проблемы исследования киноискусства стран Азии, Африки и Латинской Америки», проведенная Институтом киноискусства и Институтом искусствознания имени Хамзы в Ташкенте, которая двинула вперед изучение кино развивающихся стран.

В книге С. Юткевича «Модели политического кино», отдельными главами печатавшейся до этого в «Искусстве кино», с привлечением обширного материала, на широком общественном фоне показаны различные явления зарубежного кино, поставлены актуальные проблемы идеологической борьбы на экране. Книга явилась серьезным вкладом в киноведение.

Многие указанные труды, вышедшие за минувшее десятилетие, серьезно восполняют существенные пробелы в нашем киноведении. Укажем на другие работы, непосредственно посвященные проблемам идеологической борьбы в современном киноискусстве. В книгах А. Караганова «Киноискусство в борьбе идей» и «Фильм и споры» рассматриваются существенные стороны кинематографии капиталистических стран в тесной связи с социально-политической жизнью и международной обстановкой. Автор анализирует факты широкого вторжения западного кинематографа в политику, показывая, с одной стороны, прогрессивное крыло кинематографий капиталистических стран, а с другой — вовлечение буржуазного кино в общее направление и стратегию империалистической политики. О. Макаров в монографии «Искусство в современной идеологической борьбе» на широком искусствоведческом и философском материале показывает, что обостряющееся противоречие между искусством социалистическим, демократическим, с одной стороны, и искусством буржуазным, антинародным, с другой — является основным противоречием мирового художественного процесса. Ю. Ханютин в книге «Реальность фантастического мира. Проблемы западной кинофантастики» исследовал модели утопий и «антиутопий», которые выдвинул западный кинематограф, стремясь внушить массовому сознанию «научно-технический пессимизм». В книге Г. Капралова «Игра с чертом и рассвет в урочный час» на материале международных кинофестивалей дан критический анализ ряда фильмов известных кинорежиссеров Запада (Феллини, Антониони, Кубрика и др.). Понимание диалектической связи категорий эстетического и идеологического, прочерченное в статьях об этих и других западных режиссерах, помогает исследователю правильно ориентироваться в сложных феноменах современного кино Запада.

В сборнике «Экран и идеологическая борьба», в ряде статей, опубликованных в «Искус-

стве кино», в упомянутой выше книге С. Юткевича рассмотрены различные модели антикоммунизма на экране и, в частности, антисоветские, антикоммунистические киноколлажи Годара и Горена, демагогически претендующих на создание «революционного» кино, дана принципиальная оценка деструктивных явлений зарубежного кино и киноведения и вместе с тем проанализировано творчество тех киномастеров капиталистических стран, которые выступают против искажения опыта революционного кино.

Плодотворные идеи относительно складывающихся в разных странах революционных ситуаций, порождающих художественные течения, близкие социалистическому реализму, содержатся в ряде работ Р. Юренева последнего времени.

Проблема гуманизма, ставшая сегодня объектом острого идеологического спора, когда само понятие «гуманизм» атакуется «справа» и «слева», серьезно изучается в свете основополагающих работ классиков марксизма-ленинизма, документов КПСС и мирового революционного движения, в ряде фундаментальных работ ученых-философов. За последнее время эта проблема затрагивалась и в работах наших киноведов.

Методологические проблемы изучения американского кино были поставлены за организованным в редакции журнала «Искусство кино» «круглым столом». На теоретической конференции, проведенной Всесоюзным научно-исследовательским институтом киноискусства и Институтом США и Канады АН СССР, в докладах и сообщениях ученых-киноведов и философов были затронуты методологические вопросы изучения феномена американского кино в современных условиях, выявлены некоторые принципиальные тенденции развития экранного искусства в связи с молодежным и негритянским движениями, влияние на американское кино идеалистических философских течений.

В последнее пятилетие вышел ряд монографий и статей, связанных с феноменом американского кино, который аккумулировал различные общественно-политические тенденции: Я. Березницкий «Как создать самого себя», «Заметки о людях и фильмах американского кино», Р. Соболев «Голливуд: 60-е годы. Очерки», Я. Маркулан «Зарубежный кинодетектив», Е. Карцева «Вестерн: эволюция жанра», статьи М. Шатерниковой и Л. Мельвиль в журнале «Искусство кино». В работах Г. Богемского содержательно исследовался феномен итальянского кино, В. Утилова — английского.

Большое значение для уяснения места советского кино в мировом художественном развитии имеют работы прогрессивных художников зарубежных стран. Статьи видных режиссеров и критиков из социалистических, развивающихся и капиталистических стран в журнале «Искусство кино», доклады на творческих конференциях, проводимых Союзом кинематографистов СССР и Всесоюзным научно-исследовательским институтом киноискусства, ВГИКом, раскрывают значение опыта советского многонационального кино для мирового киноискусства прогрессивной, реалистической и гуманистической ориентации.

В 1981 году в издательстве «Искусство» вышли избранные работы критика-коммуниста Леона Муссинака (составитель Г. Долматовская), представляющие большую ценность.

В эти годы были осуществлены издания книг ряда зарубежных теоретиков кино, хотя и не стоящих на позициях марксизма, но много сделавших для утверждения принципов реализма на Западе, — Зигфрида Кракауэра и Андре Базена — с содержательными предисловиями Р. Н. Юренева и И. В. Вайсфельда.

В эти же годы был выполнен ряд исследований по кино социалистических стран — проведены дискуссии, вышли книги об отдельных режиссерах и актерах, — однако в этом направлении киноведению еще много предстоит сделать. Мы не всегда умеем анализировать кино братских социалистических стран с учетом особенностей революционных процессов в этих странах, своеобразия их исторического развития.

Изучение проблем социалистического реализма и идеологической борьбы в киноискусстве невозможно в отрыве от исследования демократических тенденций в мировом кино. Это

прежде всего изучение становления реализма как творческого направления, как формы и типа художественного мышления. В последнее время усилилось изучение демократических тенденций в кино капиталистических и развивающихся стран.

В решениях XXVI съезда КПСС в качестве одной из задач общественных наук указано на необходимость критики «антикоммунизма, буржуазных и ревизионистских концепций общественного развития, разоблачение фальсификаторов марксизма-ленинизма» [8].

Следует заметить, что исследованиям проблем идеологической борьбы и зарубежного кино в целом порою не хватает комплексности, системности, что отчасти объясняется недостаточной изученностью кинематографий отдельных стран и регионов. Анализ идеологических проблем ведется главным образом на материале зарубежного кино, что закономерно, но недостаточно. Идеологическая роль советского кино в современных условиях не всегда раскрывается с должной обстоятельностью. С другой стороны, в работах по советскому кино редко ставятся впрямую вопросы идеологической борьбы в мировом кинематографе. Иными словами, ощущается известная разобщенность между специалистами по советскому кино и специалистами по кино зарубежному. Одна из важнейших задач — преодоление этой разобщенности, изучение вопросов идеологической борьбы в кино в их комплексности, единстве. Эта комплексность с особой силой должна проявляться в теоретических исследованиях.

Говоря об актуальных задачах в этой области, хотелось бы напомнить, что для империалистической агрессии в области аудиовизуальных средств массовой коммуникации характерны:

антикоммунизм, антисоветизм на экране кино и телевидения, истерическая, бесперспективная попытка остановить поступательный процесс исторического развития, ослабить влияние всепобеждающих идей научного коммунизма, роста авторитета реального социализма;

стремление американских киномонополий не только захватить в свои руки или поставить под свой контроль кинопроизводство и кинопрокат в странах Западной Европы, где имеются большие традиции национального реалистического и гуманистического киноискусства, но и полностью ликвидировать национальные кинематографии либо привести их к «общему знаменателю» (то есть подчинить голливудским идейно-эстетическим установкам);

желание привить многомиллионной аудитории кино и телевидения культ насилия, жестокости, изощренной эротики. Стратегическая установка этого направления экранной агрессии — в стремлении внушить массовому сознанию безответственность за судьбы человечества или чувство апатии перед лицом акций империалистических кругов, направленных против дела мира и разрядки;

поэтизация через кино- и телефильмы международного терроризма, нарушения законности и международного права (фильмы серии «Джеймс Бонд», а также подражания им в кино США, Японии, Гонконга);

разработка исторической темы в кино и на телевидении, чаще всего через фильмы так называемого «ретро», в мифологическом духе, с целью дать зрителю неверные представления о ряде исторических событий и лиц (сущность германского фашизма, история второй мировой войны, национально-освободительные движения и т. д.);

покушение на главные гуманистические ценности, выработанные человечеством; искажение наследия классиков литературы и искусства, глумление над личностями деятелей национальных культур;

стремление привить многомиллионным зрительским аудиториям легкомысленное отношение к характеру будущей войны, которая подается как неизбежный итог человеческой цивилизации (через развлекательные фильмы типа «Звездной войны», фантастические фильмы с «философским» содержанием, детские мультипликационные серии о боях в космосе с применением лазерных устройств, атомных бомб и т. д.);

моральное развенчание человека, социальный пессимизм, глобальный подрыв гуманистических ценностей;

[8] Материалы XXVI съезда КПСС. М., 1981, с. 146.

стремление через разного рода квазитеоретические построения, почерпнутые главным образом из арсенала ревизионистской критики, разобщить явления искусства в социалистических странах, обозначив одни из них как «конформистские», «ангажированные», другие — как «нонконформистские», «неангажированные»;

через оплачиваемые киномонополиями издания — искажение истории, генезиса, сущности социалистического искусства; стремление навязать кинематографиям нашей страны и других социалистических стран буржуазную или ревизионистскую ценностную ориентацию, интегрировать в свою систему оценок наиболее значительные явления социалистического искусства, разделить советскую кинематографию и искусство в целом на «элитарное» и «массовое», внедрить в социалистическую эстетику терминологию Маршалла Маклюэна и философов франкфуртской школы и прежде всего Т. Адорно.

Все эти тенденции в той или иной степени рассматривались в ряде книг и статей советских киноведов, но многое здесь еще предстоит сделать. В частности, следует не только разоблачать все формы экранной агрессии империализма, направленной на искажение сознания миллионов людей в угоду реакции, но и глубже разрабатывать проблемы партийности и народности искусства, а также вопросы массовости культуры, где, кстати сказать, до сих пор можно наблюдать теоретический разнобой, когда явления буржуазной «массовой культуры» критикуются с позиций «элитарности», с использованием терминологии и аргументации франкфуртской школы, которая, как известно, видела альтернативу «массовой культуре» лишь в элитарных, эзотерических формах искусства.

●

Материалы и решения XXVI съезда КПСС поставили перед всем фронтом искусства и искусствознания новые ответственные задачи, выдвинули высокие цели.

Представляется важным советскому киноведению в текущей пятилетке сосредоточить внимание прежде всего на крупных теоретических вопросах. В качестве осевой проблемы сама жизнь, художественная практика выдвигают проблему, связанную с эстетикой социалистического киноискусства, его сущности, его роли в обществе, его функционирования, вопросы метода и стиля, партийности и народности, диалектики национального и интернационального, особенности формирования социалистического реализма в различных видах кинематографа.

Это очень важное, перспективное направление киноведения, к которому должно быть привлечено внимание ученых Всесоюзного научно-исследовательского института киноискусства, а также киноведов, работающих во всей стране. Заметное место в этой работе должно найти (это пока еще слабое место всей киноведческой науки) рассмотрение эстетического своеобразия кино, его синтетичности, массовости, полифункциональности.

Исследование всех названных проблем важно связать с изучением выразительно-изобразительных средств современного кинематографа. Это также пока еще недостаточно разработанный раздел советского киноведения.

На повестке дня — специальное изучение проблем, связанных с образной системой фильма и языком кинематографа.

Языком кино наша наука особенно продуктивно занималась в 20-е годы. Но так получилось, что поэтика экрана успешно рассматривалась в науке тогда, когда кино еще не было звуковым. Это было интересно киноведам той поры — писать о немом кино и видеть в нем своеобразный художественный язык.

Когда кино обрело звук, то целый ряд талантливых теоретиков, в их числе и Ю. Тынянов, отошли от киноискусства. И сейчас мы можем констатировать, что вопросы поэтики кино разработаны у нас в целом недостаточно и особенно на материале звукового кино 30-х годов, послевоенных лет и современного периода.

Одним из наименее исследованных вопросов современного киноведения является вопрос, связанный с народностью и массовостью киноискусства.

Важным направлением научной деятельности в области киноведения в предстоящей пятилет-

ке должен быть переход к более углубленному, качественно новому изучению советского кино, его места в духовной жизни развитого социалистического общества. Здесь нужны усилия не только искусствоведов, но и социологов. Вообще сейчас отрывать фильм от его функционирования в массовой аудитории особенно нецелесообразно.

Успехи документального кино, достигнутые в последние годы, опыт создания такой монументальной ленты, как «Великая Отечественная» под руководством Р. Л. Кармена, ставит перед киноведением задачи более глубокого исследования неигрового кинематографа, его теоретических параметров.

И еще одна проблема.

Известно, что некоторые ученые выдвигали идею о фильмах для телевидения, как о ином, новом, другом искусстве, развивающемся по законам, отличающимся от кино для большого экрана. Фильм «Великая Отечественная», прошедший с успехом на киноэкране, а затем с не меньшим успехом на телевизионном экране, показал, что китайской стены между этими двумя видами массовой коммуникации нет. И вообще, ряд интересных фильмов, созданных кинематографистами для телевидения, а также режиссерами, работающими только для малого экрана, не выявили какой-то особой специфики фильмов для телевидения. При этом, конечно, спецификой является многосерийность, дающая возможность объемнее показать страницы истории, экранизировать романы и т. д. Разумеется, само телевидение имеет свою специфику — это окно в мир, открывшееся в каждом доме, телевидение ведет гигантскую пропагандистскую работу в массах, показывает политические, научные, музыкальные, литературные и иные передачи, оказывающие огромное политическое, эстетическое, нравственное влияние на миллионы людей. Это, однако, не означает, что фильм для телевидения — некое иное искусство.

Хотелось бы отметить в связи с этим уже названную выше интересную книгу, выпущенную научными сотрудниками Института искусствознания, — «Музы XX века», где нет тех крайностей, которые допускались учеными в 60-е годы относительно особой специфики телевизионного, как они говорили, искусства.

«Наука должна быть постоянным возмутителем спокойствия, — говорил Леонид Ильич Брежнев в своем докладе на XXVI съезде КПСС, — показывая, на каких участках наметились застои и отставания, где современный уровень знания дает возможность двигаться вперед быстрее, успешней».

Думается, что киноведение, которое есть наука о кино, тоже должно быть «возмутителем спокойствия». Но для того, чтобы выполнять эту роль, надо прежде всего хорошо чувствовать ритм кинопроцесса, знать кадры творческих работников, их возможности и хорошо чувствовать потребности многомиллионных зрительских аудиторий. Это значит, что мы должны глубже изучать кинематографический процесс. У нас есть определенный опыт на этом пути. Критика подметила, например, деструктивные моменты в разработке приключенческой темы.

Критика и киноведение, может быть, еще недостаточно, но все же обратили внимание на недостатки, связанные с экранизацией классиков русской и мировой литературы.

Есть и целый ряд других вопросов, на которые, очевидно, должны обратить внимание критика и теория, чтобы помочь тем, кто создает фильмы, работать в правильном направлении.

Кинокритика и киноведение своевременно поддержали, например, исключительно плодотворную деятельность кинематографа по разработке военно-патриотической темы, видя в этом глобальный художнический и идеологический смысл — ведь наши фильмы о борьбе с фашизмом не только показывали героические характеры защитников Родины, они вели бой с идейными противниками, которые уже давно пытаются «переписать» на свой лад историю второй мировой войны или вытравить из памяти народов само понятие «фашизм» и тех, кто поборол эту ударную силу мирового империализма.

Кинокритика и кинотеория последовательно ведут исследование процессов разработки в кино морально-нравственной и связанной с ней

производственной тематики. Стало больше содержательных работ об идеологической борьбе на экране, рассматривающих кино Запада на фоне углубляющегося кризиса капитализма.

У критики и киноведения, как и кино в целом, были удачи, свершения, но были и неудачи, срывы.

Проблемы режиссерского мастерства, актерского искусства, изобразительного решения фильма нуждаются еще в глубокой разработке.

Видимо, следует шире практиковать комплексное и системное обсуждение сложных проблем развития искусства, обсуждать актуальные теоретические вопросы с участием литературоведов, социологов, философов. Важно дальнейшее улучшение практики создания популярной кинолитературы, необходимой многотысячной армии лекторов.

Эффективность критики и науки о кино предполагает их связь с практикой, с развитием многонационального советского кино. За последнее время в стране расширились и углубились социологические исследования, изучение запросов и интересов зрителей. Следует продолжать эту важную научно-практическую деятельность.

Важно видеть в фильмах и то новое, что пришло за последние годы, и в их структуре, и в языке, в форме охвата материала. Но это мы пока еще умеем делать не в полной мере.

Есть и проблемы, которые следовало бы обсудить специально. Это, например, взаимоотношение кино и литературы. В этой важной теоретической и практической проблеме есть две стороны. Одна — это воздействие идейно-эстетической системы литературы на кино как иное, новое искусство. Эта проблема изучена недостаточно. И вторая сторона — это экранизация произведений литературы.

В последний период сделано немало хороших экранизаций классических и современных произведений литературы и в кино, и на телевидении — они известны, они обогатили кинематограф. Но были здесь и издержки. Разумеется, каждый художник имеет право по-своему прочитывать то или иное произведение литературы, но не имеет права искажать их.

Режиссер кино или телевидения не должен дублировать прозу или театральную драматургию, да это по существу и невозможно в силу специфики литературы и специфики кино как иного искусства, имеющего свои законы. Но он не может и разрушать идейно-художественную систему литературного произведения, игнорировать его духовный потенциал и познавательную сущность. Связь кино с литературой бесспорна. И она плодотворна, эта связь, если, разумеется, тот, кто создает экранизацию, чувствует ответственность и перед великим литературным наследием, и перед искусством экрана, в котором трудится, и перед многомиллионной зрительской аудиторией, которая смотрит его кино- или телефильм. У нас есть киномир Толстого, киномир Чехова, киномир Шолохова, киномир Айтматова. Это боевое завоевание искусства экрана. Но, повторяю, ни у кого нет права игнорировать или искажать его идейно-художественную сущность. Поэтому особенно огорчают факты бездумной перелицовки, произвольного обращения с произведениями литературы на большом, белом, и малом, голубом, экранах. Наша культура всегда была защитницей, хранительницей и могучим пропагандистом великих гуманистических ценностей, выработанных человечеством, и поэтому мы не можем быть безразличны к тому, как экранизирован не только классик русской литературы или современный писатель, но и, скажем, Бернард Шоу или аббат Прево. Талантливая игра того или иного актера — у нас немало прекрасных актеров — не есть оправдание деформаций, деконструкций или просто кинотелешалостей.

Вспомним, как глубоко и серьезно размышлял Василий Макарович Шукшин над проблемой экранизации произведений литературы (журнал «Искусство кино», 1979, № 7).

Это было размышление не только о своем творчестве, о своеобразной самоэкранизации, что, конечно, тоже очень интересно. Нет, Шукшин думал и о том, что «прибавляет» кинематографу и что от него «отнимает» экранизация.

Еще пример — музыкальные фильмы. Почему они нам до сих пор так редко удаются? Может быть, потому что мы пытаемся сделать некую «кальку» с пресловутого «мюзикла», хотя и у нас есть свои замечательные традиции в этом виде киноискусства. И фильмы типа «Женщина, которая поет», и пресловутые телевизионные «бенефисы» прививают дурной вкус не только зрителям, но и талантливым актерам, которые в этих «мюзиклах» и «бенефисах» заняты.

Думаю, что здесь надо поразмышлять о том, как следует осваивать жанр музыкальных фильмов, собирая по крупицам все то ценное, что уже накоплено и в Москве, и в союзных республиках.

Есть и другие проблемы, другие болевые точки, которые мы должны замечать. Но вместе с тем мы, киноведы, должны видеть, что кинематограф охватывает своим созидательным влиянием многомиллионные аудитории, содействуя формированию активной жизненной позиции советских людей. Основу этого влияния составляет само положение кинематографа в системе развитого социалистического общества, предоставляющее безграничные возможности для творческого и конструктивного воздействия на духовный мир человека.

За последнее время, как уже говорилось, вышло немало книг, посвященных роли литературы и искусства в идеологической борьбе. Критика стала аргументированнее, на большом фактическом материале вскрывает явления искусства, являющиеся порождением духовного кризиса буржуазного общества. Выпущено значительное количество книг и статей, посвященных критике буржуазной «массовой культуры».

Однако многим из этих исследований не хватает подлинно марксистского анализа позитивных явлений, противостоящих этой буржуазной «массовой культуре». Более того, в ряде работ сокрушительно критикуются изделия так называемого «культурного рынка» капитализма, но, как я уже указывал, не дается выход за круг идей философов «франкфуртской школы» (Адорно, Хорхаймер, Маркузе и других), которые тоже критикуют «массовую культуру», но видят альтернативу ей лишь в элитарном искусстве или в так называемой «контркультуре». Так, по существу, снимается проблема народности искусства, ибо всякое произведение, ориентированное на массового читателя или зрителя, объявляется «неискусством», «кичем» и т. п. Важно, очевидно, не снижая уровня борьбы с буржуазной «массовой культурой», обратить больше внимания на разработку проблем, связанных с ленинской теорией двух культур в каждой национальной культуре буржуазных стран, а также на проблему народности искусства, разработанную в литературоведческой и искусствоведческой науке явно недостаточно. Продумать вопросы, связанные с диалектикой художественной высоты, эстетического уровня и массовости кинопроизведения.

В контексте современной идеологической борьбы весьма важно глубже разрабатывать проблему гуманизма в искусстве, памятуя, что сегодня эта проблема — центр и ставка идеологической борьбы. Именно защищая общегуманистические ценности, на которые покушается буржуазный мир, мы можем установить более действенные контакты с художниками капиталистических стран, не стоящими на позиции научного коммунизма, но стремящимися своим творчеством отстаивать идеалы гуманизма. Между тем наша критика чаще подчеркивает то, что разделяет нас с такого рода художниками, а не то, что сближает нас с ними. В то же время необходимо проводить и углублять критику буржуазных теорий, пытающихся перенести ответственность за духовный кризис буржуазного общества на человека и человечество.

Многие представители творческой интеллигенции Запада почувствовали себя неуютно в обществе, где совсем недавно они так хорошо как будто устроились: ряд буржуазных кинематографистов, разочаровавшись в перспективах буржуазного общества и его образа жизни, буржуазной культуры, буржуазного правопорядка, перешли в лагерь критиков капиталистического строя. Эти поиски сложны, противоречивы, но они симптоматичны, эти поиски, ибо настоятельно выдвигают перед прак-

тикой и теорией социалистического искусства новые, более сложные задачи, повышают его ответственность за судьбы мирового киноискусства. Правда, некоторые влиятельные деятели зарубежного кино в поисках альтернативы буржуазности увлеклись мелкобуржуазным бунтарством, теориями «сексуальной революции», так называемым «фрейдомарксизмом» и т. д. Это заводит их в творческие тупики. Иные художники, на словах порывая с буржуазностью, стали «сокрушать» буржуазный мир изощренным сексуальным эпатажем, попали под влияние теории «левого фрейдизма».

Но поиски альтернативы буржуазному сознанию ведут многих художников к гуманизму и реализму — и это весьма симптоматично. Необходимо глубоко изучать эти влияния для того, чтобы осмыслить те сложные повороты, которые могут быть у художников большого дарования, и для того, чтобы видеть, как, освобождаясь от идеалистической философии, они приходят к гуманизму и реализму.

Одним из серьезнейших недостатков критики и теории искусства является неумение рассматривать процессы развития советского искусства в системе культуры в целом.

Комплексное исследование проблем литературы, кино, театра, музыки, изобразительного искусства в их взаимодействии и взаимообогащении есть тенденция времени, но мы пока еще недостаточно разрабатываем эти проблемы.

В докладе на XXVI съезде КПСС товарищ Л. И. Брежнев указывал на необходимость улучшения всей системы научных исследований. Одно из главных направлений этих мероприятий — в более тесной увязке фундаментальных исследований с практикой.

В годы минувшей пятилетки, участвуя в дискуссиях по коренным проблемам современного киноискусства, разрабатывая сложные вопросы метода, стиля, режиссерского мастерства, идеологической борьбы на экране, налаживая координацию научных работ в киноведческих учреждениях, проводя исследования зрительского восприятия фильмов в различных районах страны, киноведение стремилось помогать киностудиям, органам кинофикации и кинопроката в повышении идейно-художественного потенциала кинематографии.

Традиции и новаторство, идейно-художественное единство фильма, герой и идеал, кино и зритель, взаимоотношения кино с другими видами искусства — исследование всех этих и многих других вопросов должно быть продолжено и углублено. Перед киноведением стоит задача глубокой разработки актуальных проблем развития документального, научно-популярного, мультипликационного кинематографа. Очень мало сделано в изучении специфики кино для детей.

В текущей пятилетке эта работа должна проводиться еще более целеустремленно и действенно.

Болотбек Шамшиев

Единая многонациональная...

Каждый из нас, говоря о 70-х годах, с гордостью отмечает, что основное достижение советского экрана тех лет — бурное развитие национальных кинематографий и упрочение многосторонних связей между ними. Мы работали, поверяя свои замыслы тем основным и главным, чем жила страна, мы сознавали себя участниками нового этапа в развитии отечественного киноискусства — органичной части единой социалистической культуры. О ней Л. И. Брежнев в докладе «О пятидесятилетии Союза Советских Социалистических Республик» сказал: «За полвека существования СССР у нас сложилась и расцвела единая по духу и по своему принципиальному содержанию советская социалистическая культура. Эта культура включает в себя наиболее ценные черты и традиции культуры и быта каждого из народов нашей Родины. В то же время любая

из советских национальных культур питается не только из собственных родников, но и черпает из духовного богатства других братских народов и, со своей стороны, конечно, оказывает на них благотворное влияние, обогащает их.

В разнообразии национальных форм советской социалистической культуры все заметнее становятся общие интернационалистские черты. Национальное все больше оплодотворяется достижениями других братских народов. Это прогрессивный процесс. Он отвечает духу социализма, интересам всех народов нашей страны» [1].

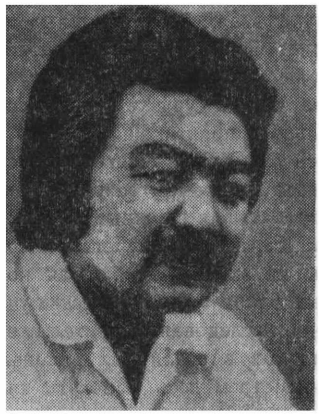
Процесс сближения и взаимодействия национальных кинематографий, активизировавшийся в 70-е годы в результате мудрой политики партии, наша кинокритика в тот период анализировала гораздо внимательнее и целеустремленнее, чем раньше. В этом сказалось прямое влияние постановления ЦК КПСС «О литературно-художественной критике». Размышления киноведов о том, как проявляется в нашем кино национальное своеобразие в единой системе многонационального экрана, не проходят мимо внимания практиков, вызывают у них живой интерес. И это вполне понятно.

Наши успехи несомненны. И роль критики в их достижении велика.

Однако в нашей работе немало трудностей. Многие из них объективно обусловлены тем, что мы разделены большими расстояниями и творчески общаемся на короткое время, реже, чем хотелось бы. А общение, притом постоянное, живое, так необходимо! И частично оно идет через критику, посредством наших журналов и газет. Не могу попутно не сказать, что нам крайне нужна своя кинематографическая газета. Как оживила бы она нашу творческую жизнь! «Советский экран» рассчитан, в основном, на зрителей. У кинематографистов всего лишь одно общесоюзное периодическое издание — журнал «Искусство кино», отмеченный высокой правительственной наградой, которой мы все гордимся: ведь это свидетельство огромной роли, которую играет в обществе критика, а также еще одно напоминание о важности нашего искусства.

Журнал делает чрезвычайно нужное всем нам дело, но дело слишком велико, чтобы он мог удовлетворить все потребности. Есть и республиканская кинопресса, но не везде. Это ограничивает возможности нашего творческого общения, взаимной учебы и особенно тяжко бьет по молодежи, которой требуется постоянное внимание.

Хорошо, что наши киноведы знают экран Италии, Франции, США и других стран, но обидно, что гораздо хуже — киноискусство, скажем, Средней Азии, Прибалтики. Может быть, о Рене или о Феллини писать легче, чем о киргизской или об эстонской кинематографиях, однако они, в каком бы состоянии в данное время ни находились, требуют непрерывного внимания, систематического изучения, всестороннего освещения и оценки. Только тогда критика выполнит одну из важнейших своих задач — глубоко анализировать тенденции и закономерности кинопроцесса и тем самым влиять на него. Если говорить о Киргизии, то кинокритика в республике еще не стала влиятельной силой. А москвичи бывают у нас редко. Приезжают на три-четыре дня. Этого хватает лишь для поверхностного знакомства. А ведь для того, чтобы оказать действенное влияние



Б. Шамшиев

[1] Брежнев Л. И. О пятидесятилетии Союза Советских Социалистических Республик. М., 1973, с. 21.

на развитие кинематографии, надо вжиться в нее, понять ее своеобразие, увидеть ее внутренние резервы и возможности.

Пожалуй, я могу считать себя избалованным вниманием кинокритики. Она всегда писала о моих работах заинтересованно и, насколько я могу судить, точно и интересно. Именно так я воспринял отзывы о документальных лентах «Манасчи» и «Чабан», которыми начинал как режиссер. Мне очень помогло то, что авторы рецензий не просто оценивали эти картины с узкопрофессиональной точки зрения, а стремились вникнуть в их жизненный материал, размышляли о его особенностях и о том, как документалист, идя от имеющегося материала, приходит к художественной типизации. Критика как бы сфокусировала мои собственные раздумья.

Кинокритика же благословила меня на переход в игровое кино, одобрила мой дебют в нем — «Выстрел на перевале Караш». Сейчас, задним числом, я понимаю, что, если бы кинопресса меня тогда не поддержала или обошла вниманием, я был бы другим или гораздо труднее, с большими потерями выбирался на свою дорогу. Так что на собственной режиссерской судьбе я испытал благотворную роль активной, внимательной и понимающей критической мысли, то есть как раз такой, какую стимулировало постановление ЦК КПСС.

Мы не можем работать, решать новые, гораздо более сложные идейно-художественные задачи, не будучи уверены в том, что наши картины смотрят и обсуждают, что они находят немедленный отклик, что у нас всегда есть зритель — пусть у каждого свой. Точно так же мы нуждаемся в постоянном внимании кинокритики.

Хочу быть верно понятым. Речь не о том, чтобы получать формальные отзывы о каждой работе. Мы ждем от наших пишущих коллег размышлений о творческом пути художника, о его внутренней теме, о том, как он ее решает, в чем причина его удач и поражений, куда он может идти дальше. Короче говоря, нам как воздух нужна критика мыслящая, философская, которая подымается над эмпирией кинопроцесса и связывает художественные проблемы с общественными, помогая нам глубже и вернее понимать время. В последние годы мы убедились, что такая критика — не только потребность или мечта, но и реальность.

Мне и здесь повезло: в течение шестнадцати лет о моих фильмах, не пропуская ни одного, пишет Т. Хлоплянкина, пишет нелицеприятно, но и доброжелательно, объективно и требовательно.

Каждый раз, закончив фильм, я жду о нем статью вовсе не хвалебную, а такую, которая вводила бы читателя-зрителя в мир произведения, раскрывала его особенности, достоинства и недостатки, обусловленные индивидуальностью автора. Я жду встречи со своим зрителем и хочу, чтобы и он встретился именно со мной. Узнает ли он меня? Поймет ли, что я не просто рассказал житейскую историю, а высказался о том, что меня всерьез волнует, вложил в фильм всю душу? Вот тут-то и не обойтись без умного, тонкого критика-собеседника, который заведет разговор и со мной, и со зрительным залом, еще раз свяжет нас, установит дополнительный контакт. И при этом непременно раскроет свою собственную индивидуальность, обогатит и меня, и фильм, и зрителей своим художественным видением, своим пониманием произведения.

Конечно, для этого критик должен быть профессионалом высокого класса. Ясно, что для того, чтобы стать таковым, ему мало таланта и культуры. Он должен досконально знать жизнь, которая питает наше творчество, ему необходимо много ездить и все видеть своими глазами. Тогда он сможет судить о наших работах, так сказать, по первоисточнику, а не по чужим конспектам. И вот что еще важно. Для основательных суждений о фильмах нашей кинокритике часто не хватает не только знания жизни — а ведь произведение искусства в первую очередь поверяется именно ею, — но и достаточной осведомленности о кинопроизводстве. Нередко рецензенты пишут о картине, не прочитав ни литературный, ни тем более режиссерский сценарий, имеют смутное представление о сложнейших производственно-творческих проблемах, которые решают авто-

ры фильма. По-настоящему полезной критика бывает тогда, когда судит она о произведении, обладая о нем и о действительности всесторонним знанием. В идеале критик должен знать обо всем больше, чем сам художник.

Постановление ЦК КПСС сыграло, бесспорно, значительную роль в развитии советской кинокритики. Ею проделана огромная работа. Критика выросла и количественно, и качественно, стала серьезнее, основательнее, влиятельнее, глубже осознала свои задачи, накопила большой опыт. Появились не просто новые имена. Активно работает целое поколение, пришедшее в кинопрессу в середине 60-х годов и достигшее заметных результатов именно в последнее десятилетие, многие — на страницах журнала «Искусство кино»: А. Липков, Ю. Богомолов, В. Михалкович, Л. Польская, Т. Хлоплянкина, Д. Орлов, Д. Шацилло, Л. Закржевская. Из молодых хотелось бы отметить А. Плахова. Читать их работы всегда интересно, потому что каждый из них — творческая индивидуальность. В союзе с активно работающим старшим поколением мастеров критического цеха — это серьезная сила.

И все же состояние кинокритики нельзя назвать благополучным. Не изжиты, как всем нам ясно, еще многие недостатки, указанные десять лет назад в постановлении ЦК: поверхностность, отсутствие обобщающей мысли, комплиментарность. Мало, очень мало критических работ, которые бы освещали общее положение дел в нашем экранном хозяйстве, рисовали бы панораму его нынешнего состояния и размышляли о перспективах развития многонационального советского кино. В историю русской критики и общественной мысли вошли знаменитые ежегодные обзоры Белинского — «Взгляд на русскую литературу...» такого-то года. Вот таких «взглядов» на советский экран нам очень не хватает. А без них критике не оторваться от эмпирии. Философская критика жизненно необходима нам сегодня, когда советский кинематограф призван решать новые задачи и прежде всего создавать полнокровный, психологически убедительный, сюжетно точный образ нашего современника.

И еще одно. Иногда кинокритики как бы плывут по течению моды, не давая себе труда вдуматься в явления, которые на поверку оказываются сложными, противоречивыми. Приведу пример. Много лет назад я летел на фестиваль в Оберхаузен и дорогой разговорился с одним нашим киноведом. Он был в захлебе от «синема-верите». Я с ним долго спорил, так как был противником этого направления. Я считал, что оно лишь заимствует некоторые приемы у Вертова, но часто лжет, фальсифицирует действительность, притом что с «синема-верите» было связано творчество нескольких талантливых документалистов. Для того чтобы видеть противоречия этого направления, надо было только одно: не поддаваться ажиотажу, трезво анализировать, что в этой «киноправде» правда, а что ложь. Мой же собеседник только восклицал: «Ах! Ах!» Дело давнее. Такая поверхностность нынче «не в моде». Критика и теория почувствовали вкус к углубленному изучению своего предмета. И все же такие случаи бывают.

Хочется, чтобы наша кинокритика была оперативной. Скажем, весьма своевременно журнал «Искусство кино» провел дискуссию о стилевом многообразии нашего экрана и о грузинской кинематографии. С участниками этих обсуждений можно спорить, но несомненно одно: такие выступления много дают и нашему киноведению, и кинопрактике. Они заставляют думать, сопоставлять, анализировать. Мне кажется, назрела необходимость так же подробно и всерьез обсудить современный кинематограф среднеазиатских республик.

Остается нерешенной проблема подготовки кадров кинокритиков в союзных республиках, хотя о важности этой проблемы говорилось в постановлении ЦК. Выпускников ВГИКа у нас, в Средней Азии, очень мало. Факультеты журналистики не имеют киноспециализации. Между тем развитие нашего многонационального кино требует и в этой области решительных перемен, отвечающих духу постановления ЦК, которое остается нашей боевой программой действий.

Фрунзе

Владлен Трошкин

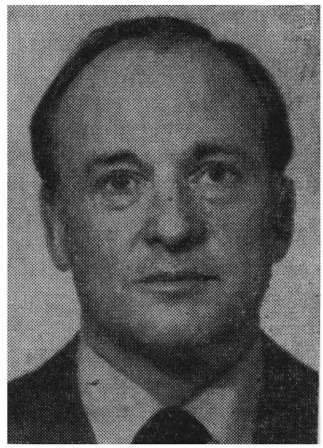
Больше внимания документальному экрану

Известно, что документальным кинематографом критика занимается меньше, чем игровым. Киноведение — тоже. Проблемные, обобщающие работы о документальном экране, монографии о его мастерах, увы, редки. Благодаря постановлению ЦК КПСС в последние годы положение улучшилось. Это выразилось в росте количества и качества публикаций. Интересные произведения кинопублицистов критика, как правило, не обходит вниманием. О выдающихся — таких, как эпопеи «Великая Отечественная», «Всего дороже» — пишет много и подробно. Это свидетельствует о том, что ей по плечу самые серьезные задачи. Однако и сегодня основным ее жанром является рецензия на фильм. А мы остро нуждаемся в анализе процессов нашего документального экрана в целом, в осмыслении закономерностей его развития, намечающихся тенденций. У нас самое богатое документальное кино в мире. В то время, как на Западе оно фактически умерло, вытесненное телевидением, в нашей стране кинопублицистика неуклонно развивается, зная, разумеется, и периоды подъема, и трудности, преодолевая разного рода препятствия. Вот об этом надо было бы писать специально, не от случая к случаю, а постоянно, прослеживая эволюцию документалистики.

Я не могу пожаловаться на невнимание критики. Даже мои первые работы — «Михаил Довжик», «Месяц доброго солнца», «Трое в пути» — были встречены хорошо. Но — прошу понять меня правильно — доброжелательность необходима, однако не ею единой жив художник! Критика вместе с тем должна быть и строгой, и требовательной, и бескомпромиссной, и аналитической, и прозорливой. Иначе она теряет смысл и не вызывает уважения.

Конечно, я рад, к чему лукавить, что пресса хвалит мои картины. Но рядом раздают комплименты и лентам явно слабым! Это обесценивает похвалы, размывает критерии. Такая всепринимающая критика не нужна настоящему художнику, она его оскорбляет, она приносит большой вред, особенно молодым кинематографистам, и обманывает читателя-зрителя. Нам жизненно необходима критика творческая, знающая изнутри и досконально все наши проблемы, трудности, заботы и помогающая воплощать наши замыслы, верно оценивать их реализацию, участвующая советами, прогнозами, размышлениями в кинематографическом процессе.

В докладе Л. И. Брежнева на XXVI съезде партии говорилось о том, что недопустимо оценивать произведения искусства, учитывая лишь актуальность его темы и отвлекаясь от уровня ее художественного воплощения. Однако критика все еще нередко хвалит документальные ленты за тему, за материал, за благие намерения авторов, но скупо анализирует художественные достоинства или не указывает на отсутствие таковых. Так было, например, с моими первыми фильмами о БАМе. Их поддержа-



В. Трошкин

ли за животрепещущий материал. Но никто из критиков не писал тогда о том, как мы увидели этот материал, как его отобрали, осмыслили, не упустили ли нечто важное, не увлеклись ли частностями, «экзотикой», идем ли в глубь событий или скользим вдоль очевидного, по поверхности. Не размышляла критика и о том, как мы решаем новую тему: ищем ли что-то свое или пользуемся штампами, стремимся ли новый материал решить по-новому или загоняем его в привычные формы. А нам так нужно было прочесть обо всем этом! Как помог бы нам умный, тонкий, прекрасно знающий материал и язык экрана собеседник!

Он нужен всегда, ежедневно. А его, увы, так часто нет. Поэтому многие мои товарищи не удовлетворены нынешним состоянием кинокритики, несмотря, повторяю, на бесспорные успехи, достигнутые ею за последние десять лет благодаря мерам, предпринятым партией. Есть мнение, что специалистов по документальному кино следует заранее готовить во ВГИКе. Я, правда, так не думаю. Специализироваться можно и позже, уже в процессе профессиональной работы. Бесспорно одно: нашему документальному кинематографу нужны киноведы и критики, которые бы досконально знали историю, теорию и современное состояние «образной публицистики» и занимались ею постоянно, углубленно, комплексно, рассматривали все ее аспекты, в том числе и взаимосвязи с другими видами кино. У нас есть критики, чьи работы о документальном кино мы внимательно читаем. Это А. Федорин, Л. Гуревич, Л. Рошаль, Г. Прожико, В. Беляков. К сожалению, С. Дробашенко посвятил себя только истории и Д. Вертову. Отрадно, что Всесоюзный научно-исследовательский институт киноискусства готовит историю документального кино. Но современность, современность!

Ей следует уделять не меньше внимания. Перечитывая постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», я думаю о том, как много она сделала за последние годы и как много ей предстоит сделать. И еще я думаю: пусть критик будет выше, мудрее художника! Чтобы идти не за ним, а впереди, прозревая будущее.

Феликс Соболев

Критика и научно-популярное кино

Начиная с фильма «Нашему тренеру», практически все мои ленты были замечены и доброжелательно оценены украинской критикой. После выхода «Языка животных» я почти сразу почувствовал внимание и со стороны всесоюзной прессы, в том числе кинематографических изданий — вплоть до нашего уважаемого ведущего журнала «Искусство кино» (мы очень рады, что он отныне — кавалер ордена Трудового Красного Знамени), где затем были проанализированы почти все мои последующие фильмы. Но вот что мне хотелось бы отметить.

В основном рецензии на наш фильм сводились к тому, что «Язык животных» — это большой по объему сборник научных экспериментов. Чувствовалось, что фильм заинтересовал критиков и теоретиков. Но не киновед, а обозреватель «Известий» Сергей Цикора первый написал, что «Язык животных» интересен не только обилием информации, и высказал ряд теоретических положений, которые в моем сознании существовали в неоформленном виде.

Вот тогда-то я впервые с абсолютной ясностью понял, как важно, чтобы пишущий о твоей работе человек не только грамотно ее проанализировал, но и оказался способным, во-первых, достаточно остро ощутить коллизии и ситуации, в которых находишься ты как художник, а во-вторых, доказательно соотнести существо заявленной в фильме проблемы с породившим ее реальным жизненным материалом. Я думал об этом, читая постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике». В нем с замечательной точностью определены главные идейно-эстетические задачи критики. Теперь, когда я встречаю в отзыве на киноленту понимание стоящей за ней социаль-

ной коллизии, любое соседствующее суждение о данной картине, как положительное, так и отрицательное, отодвигается для меня на второй план. Ведь в самом существенном рецензент уже стал моим своеобразным соратником, потому что проникся волнующими меня проблемами и почувствовал необходимость вместе со мной размышлять о них.

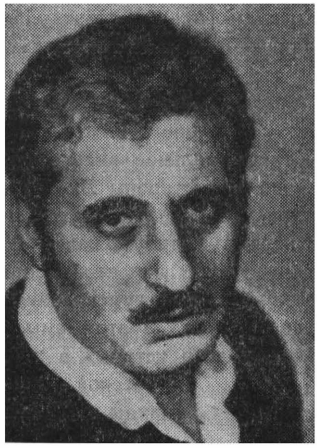
Высокую оценку циклу наших фильмов — «Язык животных», «Думают ли животные?», «Семь шагов за горизонт» — дал в статье «О движении искусства» Сергей Иосифович Юткевич: «Вот «витаминозный», или «питательный» кинематограф, поклонником которого я являюсь. Соболев берет темы, казалось бы, боковые: средства коммуникаций в животном мире, возможности человеческого мышления, передача мыслей на расстояние и т. д., и раскрывает их строго, с высоким уважением к материалу. Но не менее примечательна его режиссерская культура... Это настоящая режиссура без всяких скидок на «научно-популярную» тематику, наравне с самыми лучшими художественными фильмами».

Я очень дорожу этим суждением Сергея Иосифовича Юткевича, и особенно тем, что такой мудрый, широко образованный человек, один из корифеев киноискусства, проявил столь глубокую заинтересованность в проблемах, которым посвящены наши научно-популярные фильмы, счел возможным соотнести их поэтику с поэтикой художественного кино. Лично мне такой высокий уровень требований к нашему виду кинематографии очень по душе.

И потому мне чрезвычайно близка мысль о том, что научно-популярные фильмы — не «просветительские лекции с иллюстративным рядом», а полноценная область экранного творчества, где режиссер «занят созданием размышляющего, философичного кинематографа, осуществляет себя в этом кинематографе как истинный лирик... приступает к делу с тем волнением, с каким начинает сочинять музыку композитор или стихотворение поэт». Это я привожу цитату из собственно киноведческого материала, который произвел на меня сильное впечатление: «Соль бытия» Веры Шитовой («Советский экран», 1977, № 7).

Дело здесь не только в исключительно внимательном, чутком отношении автора статьи к творчеству режиссера, но, прежде всего, в самом подходе к экранному материалу. Ведь для того, чтобы написать этот не слишком большой по объему «очерк творчества», В. Шитова терпеливо пересмотрела практически все мои картины последнего десятилетия, последовательно вычленила основополагающие для того или иного фильма и программные для всех вместе положения, отчетливо сформулировала сверхзадачу едва ли не каждого или целого ряда циклов и, наконец, проявила истинное понимание ведущих функций научно-популярного кино на современном этапе. Словом, это тот именно критический, теоретический материал, который мне как режиссеру очень помог в конструктивном осмыслении многих процессов, дававших прежде знать о себе на уровне подсознания.

Существенно важной была для меня и рецензия одного из крупнейших советских киноведов Ильи Вениаминовича Вайсфельда на сравнительно недавний фильм «Дерзайте, вы талантливы!», опубликованная в «Искусстве кино» (1979, № 10). Примечательно названная «Талант человеческого общения», рецензия эта не замыкалась на скрупулезном разборе одного только фильма, его темы, проблематики и поэтики, но анализировала целый класс явлений эмоционально-духовного и социально-этического порядка. Такой теоретический подход



Ф. Соболев

интересен, как правило, выяснением закономерностей развития художника и помогает ему ощутить себя в реальном пространстве, в кинопроцессе — творческом и общественном. Именно в этом, мне кажется, всего очевидней, всего результативней проявляется общественно-нравственная функция киноведения.

Наверное, людей, которым не безразлична моя работа в кино и которые оказывают мне честь писать о ней, можно разделить на две группы: ученые, которые заняты исследуемыми в моих фильмах проблемами, и киноведы, которые более или менее постоянно интересуются проблемами научно-популярного кино.

Из ученых считаю своим первейшим долгом назвать академика АПН СССР Артура Владимировича Петровского — практически постоянного консультанта, а иногда и участника большинства фильмов, в которых наш авторский коллектив соприкасался с психологической наукой, с человеческой психологией и сознанием. Оказав нам неоценимую помощь в разработке и совершенствовании методики открытого научного эксперимента специально для кино и самой его киносъемки, А. В. Петровский в течение ряда лет прямо или косвенно отрецензировал почти все фильмы этого направления.

Что же касается теоретиков кино, то среди них относительно подробно и последовательно пишет о волнующих меня проблемах Валерий Трояновский. Его наблюдения и выводы тем более интересны, что у него перед глазами рядом с лентами «Киевнаучфильма» стоят работы еще двух студий — «Центрнаучфильма» и «Леннаучфильма», что позволяет ему сравнивать деятельность различных представителей современной режиссуры научного кино.

Периодическое и неформальное внимание к нашей работе ощущаю я со стороны Людмилы Пажитновой. Маргарита Саенко в своих критических материалах нередко цитирует наши профессиональные беседы разных лет, чтобы соотнести свою теоретическую аргументацию с практической, режиссерской. В этом смысле характерна ее статья «Магия истины» в журнале «Искусство кино». Интересной представляется мне и рецензия Зинаиды Фурмановой «Открывая новое» на фильм «Когда исчезают барьеры», помещенная в нашем республиканском журнале «Новини кіноекрану» в 1980 году.

Лучшие работы о научно-популярном кино носят не описательный, а в той или иной степени исследовательский характер и вместе с достаточно ясным представлением о фильмах дают еще и «информацию к размышлению» над жизненным материалом, служат импульсом для дальнейших раздумий читателю-зрителю и читателю-автору анализируемых киноработ.

Мне кажется, назрела необходимость специально изучать фильмы, которые средствами открытого научного эксперимента пытаются осветить секреты человеческой психологии. Хотелось бы от теоретиков кино услышать советы — в каком направлении развиваться этой новой ветви научного кино в свете той глобальной перестройки самого метода мышления, что органически связана с глубинным осознанием плюсов и минусов так называемой эпохи НТР.

Представляется ли нам, «научникам», достаточным внимание нашей критико-публицистической периодики к проблемам научно-популярного кино в целом?

С одной стороны, наша периодическая печать отмечает практически все заслуживающие внимания работы кинематографистов-«научников». Во всяком случае, насколько я могу судить, преимущественная часть крупных, особенно интересных и принципиально примечательных лент студии «Киевнаучфильм» была отрецензирована и украинской, и всесоюзной прессой. Это фильмы и ведущих режиссеров студии А. Серебреникова, Л. Удовенко, И. Стависского, и наших сравнительно молодых коллег В. Олендера, А. Борсюка, С. Лосева, В. Гненного, а также перспективного дебютанта И. Гузеева.

Читая нашу критико-публицистическую периодику, мы нередко встречаем там выступления журналистов и специалистов, посвященные трудам признанных мастеров: А. Згуриди, С. Райтбурта, В. Виноградова, С. Чигинского, В. Аксенова, Б. Загряжского, а также неординарным опытам способной молодой режиссу-

ры. Сразу же прошу извинить меня за явную неполноту списка достойных упоминания имен, но даже располагай мы возможностями удвоить, утроить, удесятерить этот похвальный перечень, на общей характеристике существующей ситуации это не отразится.

Ситуация же характерна тем, что рецензий и статей с элементами «очерка творчества» того или иного режиссера выходит немало, но вот тут-то и самое время сказать «с другой стороны»: целостного представления о специфике современного научно-популярного кино и отдельных его направлений из сравнительного обилия публикаций пока что не складывается. Я говорю «сравнительного», потому что еще памятны времена, когда наш «просветительский» кинематограф особенного интереса у прессы не вызывал и на уровне искусства практически не рассматривался.

Так почему же, однако, не можем мы удовлетвориться сегодняшним куда более завидным положением вещей? Мне думается, потому что в погоне за популярным освещением энного числа кинолент наша периодическая критика упускает из виду сущностные стороны кинопроцесса как такового. На мой взгляд, необходимо не мельчить, а объединять, синтезировать впечатления, полученные от того или иного экранного зрелища, и, даже оценивая эти впечатления как неудовлетворительные или отрицательные, не стоит профессиональному критику, теоретику опускаться до советов по частностям, как правило, касающимся ремесла. Ведь на определенном этапе авторы фильма уже выслушали соответствующие замечания сценарно-редакционных коллегий; и если их экранная работа все-таки не прошла не замеченной прессой, то не умозрительные теоретизирования по поводу того, к а к следовало сделать данный фильм, чтобы он стал еще лучше или выглядел не так плохо, бывают нам интересны и полезны.

Хорош он или плох, но каждый конкретный фильм всегда таков, каким может сделать его каждый конкретный режиссер, для которого отдельный фильм — ступень, грань в процессе собственного осуществления как художника. И вот помочь художнику выявить характер той или иной грани его творчества, предложить нам задуматься о ее месте в индивидуальной творческой биографии и, наконец, ввести ее в круг однородных явлений — это уже задача, заслуживающая своевременных и целенаправленных усилий теоретиков кино. Именно к такому анализу призывает постановление ЦК КПСС.

Когда я говорю о необходимости регулярного теоретического освещения кинопроцесса, я отнюдь не имею в виду всеохватный разговор о кинопродукции вообще. По-моему, уже назрела необходимость узаконить специализацию по определенным видам кино, во всяком случае, по научно-популярному.

О том, как важно иметь серьезного, заинтересованного критика и теоретика — крупного специалиста в данной области, свидетельствует недавний опыт нашей студии «Киевнаучфильм». Я имею в виду то влияние, которое в 60—70-е годы оказывал на ее работу, на определение перспектив, на формирование творческих планов, на подбор кадров ее тогдашний главный редактор Евгений Петрович Загданский. С течением времени ведущая роль научно-практических разработок Е. П. Загданского, которые он не раз излагал и на страницах печатных изданий, и на многочисленных киносовещаниях, становилась все более очевидной. Такое участие критика, редактора, киноведа в кинопроцессе не только желательно, оно жизненно необходимо и отвечает сути и духу постановления ЦК КПСС.

Отдавая должное аналитической рецензии, имеющей прочную теоретическую основу, я очень ценю такие критико-публицистические жанры, как «круглый стол» и дискуссии — в газетах, в журнале «Искусство кино». Даже при естественной и необходимой литературной обработке эти формы сохраняют живое движение человеческой мысли, остроту эмоциональных реакций и столь существенный для извлечения истины полемический заряд. Разумеется, не истины в последней инстанции, а истины как многостороннего, глубинного освещения предмета разговора с обязательным выявлением позиции оппонентов. Чтобы не быть голословным, назову особенно увлекшую и,

кстати сказать, для меня вообще самую яркую по произведенному впечатлению публикацию последних лет: обсуждение проблем грузинского экрана в «Искусстве кино». Признаюсь, что в такой же страстной, кровно волнующей, творчески «питательной», ответственной и профессионально весомой дискуссии по проблемам научно-популярного кино я бы лично с удовольствием участвовал.

На протяжении истекшего десятилетия советское киноведение и кинопресса руководствовались программными положениями, содержащимися в постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике». Тогда, десять лет назад, было указано на целый ряд просчетов и упущений, тормозящих развитие критики, препятствующих формированию бескомпромиссной идейно-эстетической позиции у всех без исключения участников этого специфического творческого процесса.

Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» несомненно стало этапом в развитии критико-публицистической и теоретической мысли. Когда анализируешь партийные документы, то особенно остро ощущаешь, что нужно активнее искать и находить все более действенные, все более совершенные формы претворения их точных и целеустремленных рекомендаций в столь же точные и целеустремленные дела. И в этой связи на некоторых моментах, непосредственно обусловленных темой, содержанием нашего сегодняшнего разговора, хочу остановиться.

В постановлении ЦК подчеркивалось, что состояние критики не отвечает в полной мере тем требованиям, которые определяются возрастающей ролью художественной культуры в коммунистическом строительстве. Для кино — это более чем существенная проблема, так как именно нашему виду искусства выпала в современном мире и честь, и сложность едва ли не глобального — эстетического, этического, социального — влияния на миллионы. И первейший долг критиков, теоретиков, идеологов кино — не выпускать ни на минуту из виду многослойный характер этого влияния, его ведущие тенденции — в конкретные исторические периоды и в перспективе.

Вряд ли ошибусь, если скажу, что один из его важнейших аспектов — наши взаимоотношения с массовой аудиторией. Нельзя не признать с удовлетворением, что никогда еще проблеме «кино и зритель» не уделялось столько внимания, сколько в истекшее после постановления десятилетие. Наверное, именно ей было посвящено рекордное число многообразных, нередко очень поучительных публикаций. Это отрадно, но этого мало.

Мало потому, что, говоря о процессе разностороннего взаимодействия фильма и массового зрителя, мы практически не исследуем единство их взаимосуществования в узловых точках — общественных и эмоциональных. Ведь зритель — это человек, который всегда переживает какую-то индивидуальную коллизию, свой вариант социально-этического развития, и потому так важно было бы проанализировать и прочувствовать природу зрительского тяготения к тому или иному фильму как к художественной модели лично переживаемого процесса.

В динамичной ситуации «кино и зритель» уже исследовано или исследуется, как правило, сложившееся положение вещей, тогда как давно пришла пора получать от теоретиков и социологов квалифицированные, научно обоснованные перспективные планы и «схемы линий обратной связи» с прогнозами об общественной необходимости тех или иных кинолент и о социальных ожиданиях зрительской аудитории.

Далее. В постановлении ЦК отмечалось, что многие критические публикации носили поверхностный характер, отличались невысоким философским и эстетическим уровнем. Теперь же влияние наших ведущих киноведов активно сказывается на реальном уровне периодической печати. Гораздо более авторитетными становятся для нас выступления целого ряда отлично зарекомендовавших себя журналистов. Под серьезными теоретическими материалами все чаще появляются новые перспективные имена.

Однако никак нельзя удовлетвориться тем, что лишь незначительная часть публикуемых материалов отличается социально-философской и эстетической целостностью авторской концеп-

ции. Более того, часть статей, безусловно интересных фактической информацией и точностью наблюдений, определенно проигрывает от неумения авторов, во-первых, отличать главное от второстепенного, а во-вторых, распознать и осмыслить общие тенденции развития киноискусства.

И, наконец, еще одно принципиальное упущение, к которому постановление ЦК приковало наше внимание. Речь шла о примиренчестве к идейному и художественному браку, о субъективизме, приятельских и групповых пристрастиях. Для изживания этих бед сделано немало. Резумеется, никто из нас, практиков, не застрахован от ошибок, и отрезвляющий, доказательный их анализ может пойти лишь на пользу общему делу. Такой, во всяком случае, хочется видеть нашу профессиональную и человеческую реакцию на целый ряд весьма острых критических выступлений неизменно требовательных авторов. Но — опять же «но»...

Если говорить о критико-публицистическом потоке в целом, то преимущественная часть составляющих его материалов — даже на заведомо слабые фильмы — характеризуется если не безосновательной комплиментарностью, то, как принято говорить, достойной лучшего применения терпимостью. Именно так создается положение, при котором любая мало-мальски «негалантная» критика воспринимается многими едва ли не как оскорбление личности. В этих условиях немалое количество профессионально непригодных, по всем статьям посторонних творчеству людей получает возможность буквально паразитировать на кинематографе. Причем настораживает то, что на этой бесплодной почве ухитряются произрастать своеобразные «теоретические обоснования», рожденные в попытках оправдать противоестественную для искусства терпимость к серости, бездарности, убогости: мол, это неизбежный «процент» от общего вала массовой продукции. Между тем «добро» режиссеру, который не способен поставить фильм, — это своего рода должностное преступление: получается, что сознательно планируется брак и «процент» тут немалый.

Это ли не животрепещущий материал для все более активных, бескомпромиссных, как того требует партия, теоретических, критико-публицистических выступлений? Как прямой результат решающего влияния постановления ЦК мы оцениваем то, что в нашей периодической печати все отчетливее, все настойчивее, все чаще звучат голоса критиков, теоретиков, практиков кино, не только не стесняющихся, но почитающих своим долгом активно бороться с серостью и бездарностью, заботиться о повышении идейно-художественного уровня нашего экрана. Хотелось бы, однако, чтобы в этих голосах было побольше драгоценного металла бескомпромиссности.

Итак, что пожелать нашей кинематографической критике, нашим критико-публицистическим изданиям?

Во-первых, быть ближе к непосредственному, живому процессу кинематографического производства, к реальным условиям рождения фильма как совокупного продукта искусства и индустрии.

Во-вторых, анализировать отдельные работы не только в контексте творчества того или иного художника, но в соотношении со всем пространством данного жизненного явления.

В-третьих, отличаться кровной заинтересованностью в ускоренном развитии экранного творчества; не функционировать, а жить общими с нами, практиками кино, болями и надеждами, поисками и преодолениями. Но в то же время — идти хотя бы на шаг впереди, чтобы реально помогать нам разработкой долговременных перспективных творческих программ, являться нашим общественным и теоретическим вдохновителем.

Есть такое достойное понятие: «Театр — трибуна общественного мнения». Но сегодня, не отменяя эту точную формулу, мы говорим: «Искусство — форма социального предчувствия». И должны, я убежден, исходить из этого несомненного факта — и практики кино, и критики, и теоретики.

Киев

Ростислав Юренев

Труд критика

Беседу ведет Г. Масловский.

Г. Масловский. Завершается десятилетие чрезвычайно важного этапа развития советского киноведения, стимулом и программой которого стало постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике». По-деловому, конкретно и точно в этом важнейшем документе были указаны просчеты и недостатки, определены задачи и цели критики.

И еще: постановление подчеркнуло ответственную общественную роль критики, ее значение в деле приумножения богатств художественной культуры. Было указано современное место критики на передовой художественного процесса, в центре внимания общественности.

Столь высокое и ответственное положение критики, характерное для всего минувшего десятилетия, было подтверждено на XXVI съезде партии, с высокой трибуны которого в Отчетном докладе ЦК прозвучали слова: «Дело литературных критиков и искусствоведов выносить профессиональные суждения...» [1].

Именно с вопросов профессионализма критики, с тех качеств, которые позволяют ей выполнять свои столь ответственные и важные задачи, хотелось бы начать беседу. Кому как не вам, Ростислав Николаевич, одному из опытнейших киноведов, судить о требованиях и условиях этой профессии, о ее трудностях и предназначении.

В одном из своих выступлений (оно было приурочено к пятилетию со дня принятия постановления ЦК КПСС «О литературно-художественной критике») вы предложили формулу профессии критика. Разрешите напомнить ее:

«Право на суждение, на оценку, на рекомендацию фильма зрителю критик приобретает тогда, когда он принципиален, благожелателен, объективен и требователен, отзывчив и строг, когда он бесконечно предан искусству. Критик обязан глубоко и тонко судить о произведениях искусства, быть доказательным и эмоциональным, не допускать ни слащавых славословий, ни злобы или ехидства. Он обязан любить и уважать художников, знать их жизнь,

[1] Материалы XXVI съезда КПСС. М., 1981, с. 61.

их пути, пристрастия и слабости, достоинства и недочеты, неповторимые индивидуальные черты. Критик обязан быть на уровне современных достижений философии, истории, социологии, политики, экономики, а также проблем и достижений искусствоведения других областей. И, наконец, критик должен быть патриотом — любить свой народ, знать его чаяния, отстаивать его интересы, воспитывать его мировоззрение, возвышать его художественный вкус. Тогда критику можно будет с полным основанием называть совестью искусства»[2].

Р. Юренев. Требований к нашей профессии можно предъявить множество. Но можно сформулировать их и короче. Как-то на вопрос редактора вгиковской студенческой многотиражки о требованиях к кинокритику я ответил примерно так: он должен сочетать в себе талант художника, эрудицию ученого и мужество солдата. И последнее — не красивое словцо, не шутка. Нужно ощущать себя солдатом, сражающимся на фронте мыслей, чувств, идеологии. Нужно иметь мужество выносить суждение о результатах труда большого коллектива одаренных и самоотверженных художников, нужно нести ответственность за свое искусство перед зрителями, читателями, перед народом.

Г. М. Для полноты определения профессионализма, мне кажется, в обеих ваших формулах — и в развернутой, и в краткой — не хватает более определенного и категоричного требования знания специфических законов, по которым строится кинопроизведение, и умения профессионально анализировать фильм. Вы скажете, что это включено в обязанность «глубоко и тонко судить о произведениях искусства» или вообще, само собой разумеется, в понятии «кинокритика». И тем не менее современной кинокритике, на мой взгляд, зачастую недостает именно профессионализма.

Может быть, поэтому еще не изжит тот недостаток, который отмечен в постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике»: «Публикуемые рецензии нередко... сводятся к беглому пересказу содержания произведения, не дают представления о его реальном значении и ценности».

Р. Ю. Дополнять требования к художественному критику можно долго и успешно, к кинокритику же — еще свободнее, так как занимается он важнейшим из искусств, самым молодым, еще не исчерпавшим и не осознавшим всех своих возможностей. Поэтому вы правы, говоря о недостаточном профессионализме, вернее, о недостаточной оснащенности многих кинорецензий. Подчас они написаны разумно и обстоятельно, но не дают ощущения фильма, того, что Эйзенштейн называл «чувством фильма», кажутся написанными о рассказе, о спектакле, порой даже о жизненных фактах, о явлениях действительности. Таким рецензиям не хватает кинематографичности, они не охватывают всех сторон, всех компонентов сложного синтетического целого — фильма, они не стремятся воссоздать его перед внутренним взором читателя. Это специфическое требование к нашей профессии неразрывно связано с общественной ее ролью: критик обязан быть толкователем произведения искусства.

Некоторые кинокритики считают, что воссоздавать фильм, описывать его не нужно. Описание спектаклей было необходимо Белинскому, Аполлону Григорьеву, Аксакову, для того чтобы запечатлеть, увековечить произведение театра, перестающее существовать, как только опустится занавес. А фильм существует как предмет, запечатлен на пленке, и его можно пересмотреть. Но ведь Белинский и другие великие наши предшественники описывали не только спектакли, но и стихи, пьесы, рассказы и романы, пересказывали их содержание. А все напечатанное гораздо проще перечесть, чем пересмотреть фильм. Значит, дело не в возможности пересмотреть и не в потребности увековечить, а в стремлении критика разъяснить содержание и форму художественного произведения читателю, помочь ему увидеть это произведение так, как видит его критик, понять его сполна, ощутить во всем многообразии, соотнести явления искусства с жизнью. Потому и возникает необходимость в описании важнейших, по мнению критика, частей, сторон, особенностей фильма, что по сути своей противо-

---

[2] Искусство кино. 1977, № 2, с. 28.

К. М. Симонов, Р. Н. Юренев, В. А. Раппопорт, С. А. Герасимов на Международном кинофестивале в Карловых Варах, 1958 г.

положно «беглому пересказу содержания произведения», как справедливо отмечено в партийном документе, обращенном к нам, советским критикам. Дело это не легкое. И тут можно прибавить требование ясности и художественности изложения, точности и богатства языка, яркости и насыщенности стиля.

Г. М. В постановлении «О литературно-художественной критике» говорилось о необходимости улучшить подготовку специалистов в области истории и теории кино, кинокритики.

На ваших глазах и с вашим участием происходило становление и развитие системы подготовки киноведческих кадров: ведь киноведческий факультет был организован во ВГИКе в 1945 году.

Вы как педагог, мастер курса непосредственно участвовали в совершенствовании системы подготовки кадров в минувшее десятилетие, участвуете в нем и сегодня.

Хотелось бы узнать ваше мнение о сегодняшнем состоянии системы — насколько она отвечает современным требованиям.

Р. Ю. Профессия киноведа, даже само это слово — новы, молоды.

Организации киноведческого факультета мы обязаны многолетним хлопотам, писаниям, аргументам Николая Алексеевича Лебедева. Система подготовки киноведческих кадров слагалась по аналогии с подготовкой литературоведов в университетах и искусствоведов в театральных, музыкальных и художественных вузах. Но если испытанные там программы общеобразовательных и политических дисциплин могли быть заимствованы с небольшими коррективами, то специальные кинематографические предметы до сих пор находятся в стадии становления и разграничения. Такие дисциплины, как история и теория кино, кинодраматургия, режиссура, нередко соприкасаются, повторяют друг друга, не говоря уж о таких не вполне еще определившихся предметах, как, скажем, редактирование, фильмоведение.

Когда-то главным недостатком обучения кинорежиссеров, операторов, актеров было отсутствие съемочной базы, пленки, аппаратуры. Снимать и сниматься приходилось очень мало, съемки заменялись разыгрыванием этюдов на площадках, рисованием кадров и мизансцен, писанием экспликаций и другими суррогатами. Теперь ВГИК обладает вполне пристойной учебной киностудией, пленка отпускается, аппаратура имеется.

Для киноведов это тоже имеет значение: мно-

гие из них пойдут работать редакторами, методистами, ассистентами на киностудии, да и для любой киноведческой работы знать производство необходимо.

Но еще важнее — знать фильмы, смотреть их порою по нескольку раз, да и не с экрана, а на монтажном столе, на мавиоле. Киноведам необходимо досконально знать творчество мастеров отечественного кинематографа, а также, скажем, Феллини, Бергмана, Куросавы, Рене, Пазолини, Кубрика, Копполы, Бертолуччи и других современных мастеров.

Подготовка киноведов должна основываться на расширении их кругозора, на углублении их знания фильмов. При одинаковой с литературоведами, театроведами и другими искусствоведами общеобразовательной подготовке, изучение материалов своего искусства должно быть специфическим. Как можно больше смотреть! И держать пленку в руках. В сущности это фундамент важнейшей части системы подготовки квалифицированных кадров — идейной закалки молодых киноведов.

Часто идейное воспитание относят по линии тех кафедр, на которых ведется преподавание философии, теории научного коммунизма, политической экономии, права и т. д. И как только заходит речь о повышении уровня идейного воспитания — фактически единственным способом оказывается увеличение часов для занятий по этим дисциплинам.

На мой взгляд, этот экстенсивный способ не является решающим в наше время. Нам нужно и дальше искать способы, методы, приемы более интенсивного учебного процесса, в котором занятия по специальности выходят на философский уровень, а в преподавании теоретических дисциплин постоянно анализируются характерные с принципиальных идейных позиций фильмы. Такой молодой киновед пройдет закалку в постоянно напряженном идейно-эстетическом поле. И будет подготовлен к тому, чтобы, выйдя за порог института, влиться в ряды испытанных солдат кинополка.

Г. М. В постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» указывалось: «На развитии критики отрицательно сказываются серьезные недостатки в постановке научно-исследовательской работы, ведомственная разобщенность научных и творческих кадров, отсутствие должной координации в деятельности научных учреждений». Центральный Комитет предложил министерствам и ведомствам «направить внимание на изучение проблем теории и методологии литературно-художественной критики».

Достаточно ли, на ваш взгляд, сделано в этом направлении в области теории и методологии кинокритики на сегодняшний день, спустя десять лет после этого постановления?

Существует ли теория кинокритики и нужна ли она?

В 1975 году в учебные планы факультетов филологического профиля введена как обязательная дисциплина история русской советской литературной критики, появились учебники, хрестоматии, книги по этому предмету. Не кажется ли вам, что советская кинокритика, имеющая и богатые традиции, и выдающихся мастеров, достойна своей истории или хотя бы комментированной антологии? Не говоря уж о советской кинотеории, история которой тоже еще не написана! «История теорий кино» Г. Аристарко, при явственно выраженном восхищении автора советскими теоретиками, грешит и поверхностным изложением, и немалым количеством неточностей и ошибок (во многом — по обстоятельствам объективным). А ведь она — единственная в этой области книга на русском языке.

Р. Ю. Советская кинокритика, как и теория кино, имеет богатую историю — это так.

Начало научной работы в области киноискусства связано с ВГИКом, с кабинетом киноведения, организованным тем же Н. А. Лебедевым вместе с В. Е. Вишневским, М. Н. Иорданским, Г. С. Авербух.

Они начали собирать архив, создавать картотеки фильмов, творческих работников, группировать отзывы прессы. С середины тридцатых годов во ВГИКе начала работать аспирантура, которую закончили Г. П. Чахирьян, И. М. Маневич, С. С. Гинзбург, В. Н. Ждан, И. Л. Долинский и другие, в том числе и я. Многие наши товарищи — А. А. Грызлов, Ф. Карен, А. Д. Морозовский погибли в Мос-

ковском ополчении в 1941 году, однако и кабинет, и аспирантура, и традиция собирания кинематографических материалов были сохранены, они дали импульс для создания Госфильмофонда, где самоотверженно работали В. Е. Вишневский и Г. А. Авенариус, а также для создания киноведческого факультета.

Однако постепенно стало ясно, что даже максимально возможный объем научной работы во ВГИКе, институте учебном, и в Госфильмофонде, предназначенном прежде всего для собирания и хранения фильмов, недостаточен. И даже научная работа вгиковских кафедр не могла выполнить все задачи. А ведь на кафедрах ВГИКа были созданы многие теоретические статьи Эйзенштейна, «Основы кинорежиссуры» Л. В. Кулешова, «Хрестоматия по кинорежиссуре» Ю. А. Геники, «Кинодраматургия» В. К. Туркина, книги по операторскому искусству А. Д. Головни и В. С. Нильсена, по мультипликации И. П. Иванова-Вано, по кинотехнике Н. Д. Анощенко и Ю. А. Желябужского, по истории кино Н. М. Иезуитова, Н. А. Лебедева, Ф. П. Шипулинского — словом, работы, положившие начало советскому киноведению.

Необходимость научного центра была настолько очевидна, что в тяжелый послевоенный период, в 1946 году, в Институте истории искусств Академии наук СССР был организован сектор кино. Его возглавил С. М. Эйзенштейн, который, как рассказывают, торжественно поклялся строгому директору Института академику И. Э. Грабарю, что кино есть подлинное искусство и наука о нем возможна и даже необходима.

Сектор кино состоял из нескольких человек, но люди эти — Н. А. Лебедев, С. И. Юткевич, Г. А. Авенариус — активно принялись за работу, объединяя вокруг С. М. Эйзенштейна всех, кто интересовался теорией и историей кино. Эйзенштейн начал «переманивать» искусствоведов других специальностей. Правда, поначалу соблазнились немногие. И в сектор пришли главным образом бывшие аспиранты ВГИКа: Г. П. Чахирьян, И. Л. Долинский, С. С. Гинзбург, я, немного позднее — С. И. Фрейлих. Кончина С. М. Эйзенштейна, а также огульная и несправедливая критика, которой были подвергнуты многие киноведы в 1949 году, почти совсем погубили маленький сектор, но все же он выжил, благодаря И. Э. Грабарю и его заместителям В. С. Кеменову и Ю. С. Калашникову. Работая рядом с такими учеными, как Б. В. Асафьев, А. В. Шусев, как В. И. Лазарев, А. А. Сидоров, А. М. Эфрос, А. К. Дживилегов, Т. Н. Ливанова и другие, мы, тогда молодые киноведы, проходили высокую, поистине академическую школу и мало-помалу создали трехтомные «Очерки истории советского кино», семнадцать выпусков «Вопросов киноискусства», монографии о советской кинокомедии, об историко-революционном жанре, книги о выдающихся фильмах и кинорежиссерах.

Особо хочется выделить играющие и сегодня огромную роль для теории и практики кино собрания сочинений Эйзенштейна, Пудовкина, Вертова, Шуб. Эти издания получили широкий международный резонанс. К примеру, шеститомник Эйзенштейна известен сейчас во всем мире.

Раз уж зашла речь об издании сочинений Эйзенштейна, я как член комиссии по его творческому наследию, входивший в редколлегию шеститомника, считаю необходимым напомнить, что это издание включает далеко не все заслужившие опубликования сочинения великого кинорежиссера: есть еще дневники, письма, неоконченные монографии и статьи, сценарные разработки. Все это представляет огромный интерес, может оказать сильное влияние на развитие киноискусства.

Сектор кино в Институте истории искусств пополнялся молодыми выпускниками ВГИКа, ГИТИСа, университета. По примеру сектора были созданы небольшие киноведческие ячейки в Ленинграде, в столицах союзных республик, где также стали работать выпускники ВГИКа и местных университетов и пединститутов. Киноведение приобрело многонациональный характер, что выразилось в создании четырехтомной «Истории советского кино», при участии всех киноведческих организаций Советского Союза.

Решающим фактором стала организация в 1957 году Союза кинематографистов СССР и секции кинокритики в нем, а также реорганизация журнала «Искусство кино», ставшего основной трибуной советского киноведения. Окреп и приобрел огромную популярность журнал «Советский экран».

Дело, как видите, развивалось и давало неплохие плоды. Киноведы и кинокритики, в необходимости и даже в существовании которых еще в конце сороковых годов сомневалось кинематографическое руководство, постепенно стали полноправными кинематографистами — членами художественных советов киностудий, редколлегий и редсоветов, жюри международных и всесоюзных кинофестивалей, не говоря уже о штатных должностях в учебных заведениях, в Госкино, в сценарных отделах, редакциях газет, конторах проката, в организациях любителей кино и т. д.

Но кинематографии, бурно наращивающей производство фильмов, а также телевидению всех этих достижений наших киноведов было мало.

Г. М. Простите, Ростислав Николаевич, что я перебиваю вас. Мне хотелось бы подчеркнуть ваши слова о том, что работа киноведения, при всех видимых достижениях, ощущалась как недостаточная не только самими киноведами, но и кинематографистами-практиками.

На Втором всесоюзном съезде кинематографистов СССР, состоявшемся в мае 1971 года, о критике (главным образом о недостаточном ее уровне) говорили В. Артмане, А. Ашимов, Б. Метальников, М. Пилихина, С. Юткевич, С. Ростоцкий — режиссеры, сценаристы, операторы, актеры, представители различных национальных школ... Б. Кимягаров, например, значительную часть своего выступления посвятил претензиям к теории и критике и весьма категорично сформулировал их: «Нам именно сейчас, сегодня, совершенно необходим глубокий и серьезный анализ творчества наших режиссеров» [3].

В одном из пунктов решения съезда записано: «Съезд обращает внимание на необходимость значительно более широкого развертывания фронта теоретических работ в области киноведения. В современных условиях особую актуальность приобретает создание научного центра кинематографии» [4].

Усиление и расширение киноведческого фронта ощущалось как необходимое условие дальнейшего развития кинопроцесса...

Р. Ю. Вот поэтому-то особенно своевременно и прозорливо постановлениями ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» и «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» были определены новые задачи нашего экрана и его теории.

Важнейшим организационным мероприятием по их выполнению было учреждение Научно-исследовательского института киноискусства, куда вошел основной состав сектора кино Института истории искусств. Нужно сказать, что и в этом институте остались киноведы, работающие в секторах искусств социалистических и капиталистических стран и в секторе аудиовизуальных искусств. Так была избегнута излишняя централизация, и количество киноведческих «точек» не уменьшилось. Хорошо и то, что при новом ВНИИ киноискусства организован координационный совет, объединяющий усилия всех киноведческих ячеек Советского Союза и поддерживающий постоянные творческие связи с киноорганизациями социалистических стран, а также с прогрессивными киноведами Франции, Италии, Англии, США, ФРГ и других государств. Активно работают сотрудники ВНИИ киноискусства и в художественных советах киностудий, и в редколлегиях журналов, на кинофестивалях, устанавливая контакты с кинематографистами различных стран.

Развитие киноведения в наших национальных республиках, а также связи советских киноведов с социалистическими и прогрессивными зарубежными коллегами я считаю необходимым условием развития нашего общего дела. К. Церетели в Грузии, Д. Тешабаев в Узбекистане, А. Ашимов в Киргизии, А. Красинский в Белоруссии — разве назовешь всех, кто

[3] Второй всесоюзный съезд кинематографистов СССР. 11—13 мая 1971 года. Стенографический отчет. М., 1972, с. 173.

[4] Второй всесоюзный съезд кинематографистов СССР. 11—13 мая 1971 года. Стенографический отчет, с. 230—231.

активно и плодотворно использовал новые и благоприятные условия? Постоянное прибавление новых имен в киноведении так же необходимо и радостно, как неоскудение новых волн в нашей многонациональной режиссуре, драматургии, актерском искусстве. И с ростом молодежи будет обновляться и расширяться проблематика их творчества.

За несколько лет существования ВНИИ киноискусства сделал ряд весьма полезных работ. Собраны и изданы партийные и государственные документы, касающиеся кино, а также высказывания виднейших деятелей кино о социалистическом реализме. Создается история советского документального и научно-популярного кино, регулярно выпускаются ежегодные альманахи «Кино и время», «Экран», «На экранах мира» и другие. Выпускаются реферативные бюллетени, информирующие о теоретической работе за рубежом, сборники статей молодых киноведов, книги о кино социалистических стран. Интересную работу по изучению зрителей проводит отдел социологии. Выпущены собрания сочинений И. А. Пырьева, М. И. Ромма, готовятся собрания братьев Васильевых, Г. М. Козинцева, Дзиги Вертова, Л. В. Кулешова, Р. Л. Кармена. Всех работ и начинаний не перечислишь...

Очень хотелось бы мне собрать и переиздать работы киноведов старшего поколения, в первую очередь В. К. Туркина, затем И. В. Соколова, Х. Н. Херсонского... Но руки пока не доходят. А ведь писали эти люди горячо, доказательно, ярко!

Ну, вот, я, кажется, увлекся и набросал краткий конспект истории советского киноведения. Нужна ли обстоятельная история кинокритики? Разумеется, она возможна, полезна.

Но еще полезней разработка не истории теории, а самой теории киноискусства (теория кинокритики неотрывна от теории киноискусства). Нужно разрабатывать теорию кинодраматургии, режиссуры, актерского творчества, музыки, изобразительного решения фильмов, а также углубленно исследовать основные эстетические проблемы — идейность, народность, реализм, взаимоотношения кино с литературой и другими искусствами, с телевидением, вопросы языка кино, синтетического его характера, проблемы жанров... Все это, на мой взгляд, важнее и необходимее истории теорий.

Если же говорить о специальных работах, посвященных вопросам теории критики, то их, по сути говоря, нет.

По мере сил разрабатывает эти вопросы журнал «Искусство кино». Здесь были проведены интересные дискуссии, в том числе и о методологических основах советского киноведения. Напечатано и несколько интересных статей. Конечно, хотелось бы большего.

Г. М. Что, по вашему мнению, сдерживает исследовательскую работу в области теории и методологии критики?

Р. Ю. В ходе нашей беседы я уделил много внимания бесспорным достижениям кинокритики. И должен потому сказать о недостатках, тормозящих не только разработку методологических проблем, но и вообще развитие теории и критики.

Первым и главнейшим недостатком в нашей работе является отсутствие специального кинематографического издательства. Есть только небольшая редакция в издательстве «Искусство» да издательский отдел Бюро пропаганды Союза кинематографистов. В «Искусстве» прием рукописей прекращен до конца пятилетки, так как все лимиты исчерпаны. Бюро пропаганды имеет право издавать лишь брошюры и буклеты; книга — это ЧП в его практике, нужно особое разрешение. В то же время все другие искусства имеют порою по нескольку издательств — например, изобразительное искусство: «Советский художник», «Изобразительное искусство», «Аврора», «Планета». О литературоведении я и не говорю! А о «самом важном из искусств» другие издательства вспоминают неохотно. Редко-редко появляются книги «Политиздата» и «Прогресса» да брошюры «Знания».

Не надо быть бухгалтером, чтобы подсчитать разительное несоответствие: сотрудники ВНИИК по планам должны писать 350 авторских листов в год. Редакция кино издательства «Искусство» имеет лимит в 500 листов. Но кроме ВНИИК существует ВГИК, секция кинокритиков Союза, да и «неорганизованных»

критиков, умеющих писать и пишущих хорошие книги, у нас немало. Неудивительно, что книги эти лежат неизданными много лет, стареют, теряют актуальность и у многих киноведов опускаются руки.

Бесспорно, по-моему, что «самое важное из искусств» достойно иметь свою еженедельную газету. Можно отдать ей часть бумаги, расходуемой разными рекламными и информационными изданиями вроде «Кинопрограмм», «Кинонедель». Ведь у нас только один теоретический («Искусство кино») и один массовый («Советский экран») журналы. Их авторитет, их тиражи говорят о том, что читателей у нас предостаточно и может быть много больше...

Нам нужны издательство и газета. Без этого киноведение нормально развиваться не может. Я говорил об этом многократно, но повторять не устану.

Г. М. В дискуссии о методологических проблемах советского киноведения, проведенной журналом «Искусство кино» в 1976 году, о которой вы только что упоминали, вы возражали против установления различных «уровней» в киноведении — «тематического, биографического, эстетического, хронологического, социологического, философского». «У подлинного искусствоведа, желающего познать и описать развитие искусства, — говорили вы, — все эти методы сливаются, чередуются, сосуществуют... Подлинный искусствовед знает, как эти компоненты соединять»[5].

Я не намерен возвращать вас к прошедшей дискуссии, а просто хотел бы уточнить одну вашу мысль и перевести ее в иной аспект. Вы сказали: «Подлинный искусствовед знает...» Знает или чувствует? Иными словами: работа искусствоведа — точная наука или вдохновенное искусство? Конечно, конечно, и то и другое — вопрос этот неоднократно выяснялся и, кажется, выяснился: и искусство, и наука — в том-то и сложность критического ремесла. Вы в той же дискуссии, по-моему, очень уместно напомнили опыт Эйзенштейна. Действительно, мечта соединить точность научного знания с мощью эмоционального воздействия, выраженная в теории «интеллектуального кино», идеально воплотилась в его теоретических, критических, публицистических работах.

Я понял ваше выступление на той дискуссии именно как утверждение подобного синтеза в качестве основного принципа киноведения. Но ведь синтез — это не обязательно соединение пятидесяти процентов одного компонента с таким же количеством другого.

Что вы думаете о соотношении науки и искусства в киноведении? Что лично для вас стоит на первом плане?

Р. Ю. Нужен талант художника и эрудиция ученого, то бишь и чувство, и знание, и интуиция, и опыт, и фантазия, и практицизм. Резко очерченных границ между знанием и чувством в гуманитарных науках не существует. И даже в точных науках нужны воображение, фантазия, поэзия, мечта.

В споре об «уровнях» киноведения я ссылался не на теорию интеллектуального кино, а на мысль Эйзенштейна о полифоничности киноискусства. Полифония, конечно, не означает соблюдения каких-то процентных норм. В полифонии преобладает то один элемент, то другой, то третий и т. д., в зависимости от идеи, темы, жанра, намерений автора и многих других обстоятельств. Также и киноведение должно быть полифонично: уметь анализировать фильм в различных аспектах, в зависимости от особенностей самого фильма, от адресата статьи. В журнале «Искусство кино» одни требования, в районной газете — другие. Критик должен уметь писать и для почтенного толстого журнала, и для небольшого листка, который прочтет колхозник, студент, солдат, учащийся ПТУ.

Г. М. С. М. Эйзенштейн в одной из своих неопубликованных статей (вы ее, конечно, знаете: эта статья, не имеющая заголовка, написана в октябре 1924 года и посвящена применению теории «монтаж аттракционов» в кино), кажется, впервые высказал мысль, которая затем неоднократно возникает в его работах. Он предположил возможность и необходимость найти для критики «метод к объективной экспертизе теа- и киноявлений, взамен печатного изложения личных впечатлений и симпатий впе-

[5] Искусство кино, 1976, № 11, с. 98.

ремежку с цитатами из популярного в данный момент очередного политического доклада»[6].

Вряд ли стоит отбрасывать напрочь «метод личных впечатлений»: мнение эрудированного, тонкого, умного критика, его впечатления о фильме интересны и ценны. Но «объективная экспертиза», или, говоря другими словами, конкретный анализ — не слишком ли редко реализуется он в киноведении?

Позвольте сослаться на одну из ваших работ в «Искусстве кино» (1973, № 11) — об истории создания эйзенштейновского фильма «Александр Невский». В этой работе немало ваших впечатлений о фильме и сценарии, но наряду с ними здесь содержится анализ сохранившихся в архиве документов. Я видел в ЦГАЛИ это гигантское количество материалов по «Александру Невскому»: варианты сценария, литературного и режиссерского, рисунки, чертежи, наброски, разрозненные листы и записочки на клочках бумаги, конспекты и выписки... И вполне реально представляю себе, сколько труда пришлось вам положить, чтобы разобраться во всем этом, многое расшифровать, затем сопоставить, выстроить в ряд, соотнести с фильмом. Речь в данном случае идет не о впечатлениях, а о самой настоящей «объективной экспертизе». На мой взгляд, вы показали здесь пример исследовательской, аналитической работы. Пример тем более ценный, что в киноведении(в отличие от других искусствоведческих дисциплин и тем более от литературоведения) он не часто встречается. А если говорить не о документах, а о фильмах — не встречается совсем.

Практически большинство рецензий — это «изложение личных впечатлений и симпатий». Но ведь и в применении к фильму возможна «объективная экспертиза». Это также убедительно доказал Эйзенштейн анализами «Броненосца «Потемкин», «Александра Невского» и других своих картин: он тщательно и кропотливо работал с пленкой, придирчиво исследуя на монтажном столе результаты вдохновенной работы своего коллектива.

Эйзенштейн не раз говорил, что кинематограф дает исследователю «ощутимо в руки» результат творения. В самом деле, такой возможности «пощупать руками» не имеет ни театровед, ни музыковед, и даже исследователи изобразительных искусств зачастую вынуждены иметь дело не с самими произведениями, а с их репродукциями. Не странно ли, что киноведы, подобно своим коллегам, изучающим, например, театр, пользуются исключительно впечатлениями, пренебрегая методом «объективной экспертизы»? И сами вы говорили, как важно для киноведа не только смотреть фильмы на экране, но и держать пленку в руках.

Р. Ю. «Метод личных впечатлений» критика неотделим от «метода объективной экспертизы». Критик, понимающий профессию свою как общественное требование, никогда не позволит себе капризного, произвольного навязывания своих ничем не обоснованных мнений и впечатлений. Он всегда будет основываться на объективном анализе, на понимании намерений художника, будет стараться учесть общественный резонанс, будет сравнивать произведения искусства с процессами реальной действительности, будет, наконец, учитывать политическое значение фильма, его воспитательную, познавательную, этическую ценность. Но при всем этом — от себя он уйти не может.

Когда я пишу о фильме, о кинематографисте, я набираюсь смелости судить о нем, о его таланте и труде, и поневоле становлюсь посредником между ним и зрителем, но я остаюсь собой, высказываю свои мысли и чувства. Иначе — я не критик, а приспособленец, самозванец и шарлатан. Мне никто не давал права судить от имени народа, государства, партии. Но в меру своих способностей, знаний, опыта, искренне и ответственно — я стараюсь судить так, как это было бы полезно народу, государству, партии, а также художнику, о котором я пишу, и зрителю-читателю, для которого пишу.

Вы вспомнили статьи Эйзенштейна о «Броненосце «Потемкин». Эйзенштейн — это гениальный уникум, умевший быть и художником, и «самокритиком» (если можно так выразиться). Советское кино имет и сегодня немало мастеров, сочетающих в себе дар художника и критика: С. И. Юткевич, С. А. Герасимов, напри-

[6] ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 2, ед. хр. 751, л. 2.

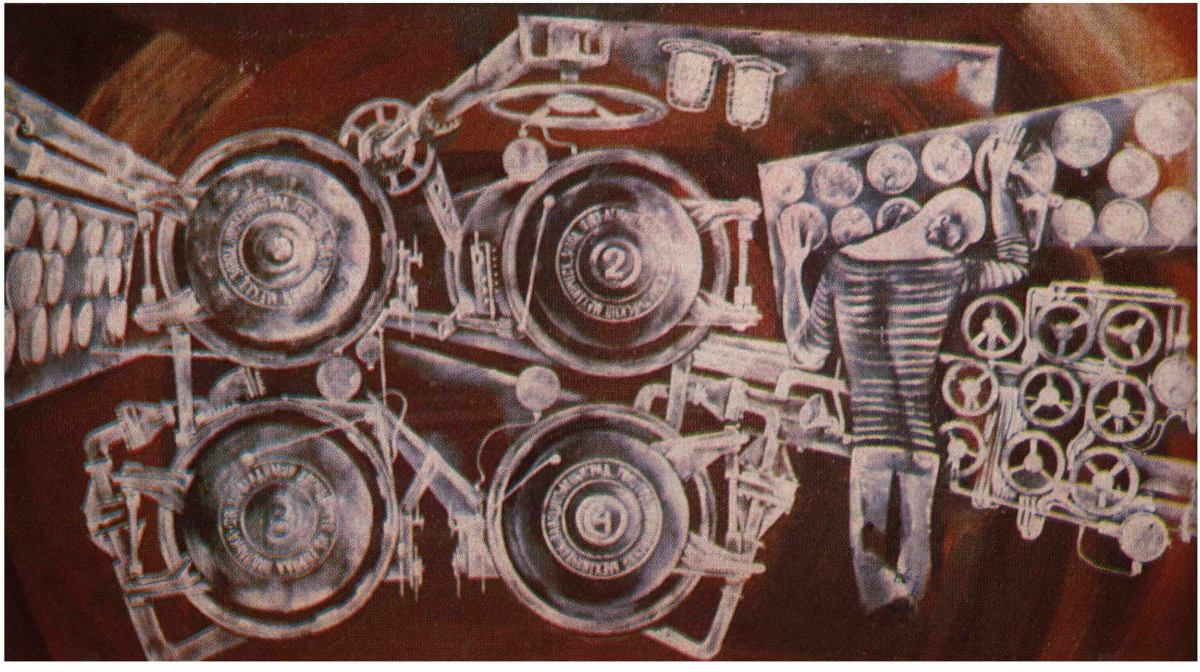
Фото В. Бондарева

Владимир Аронин

«Позови меня в даль светлую»

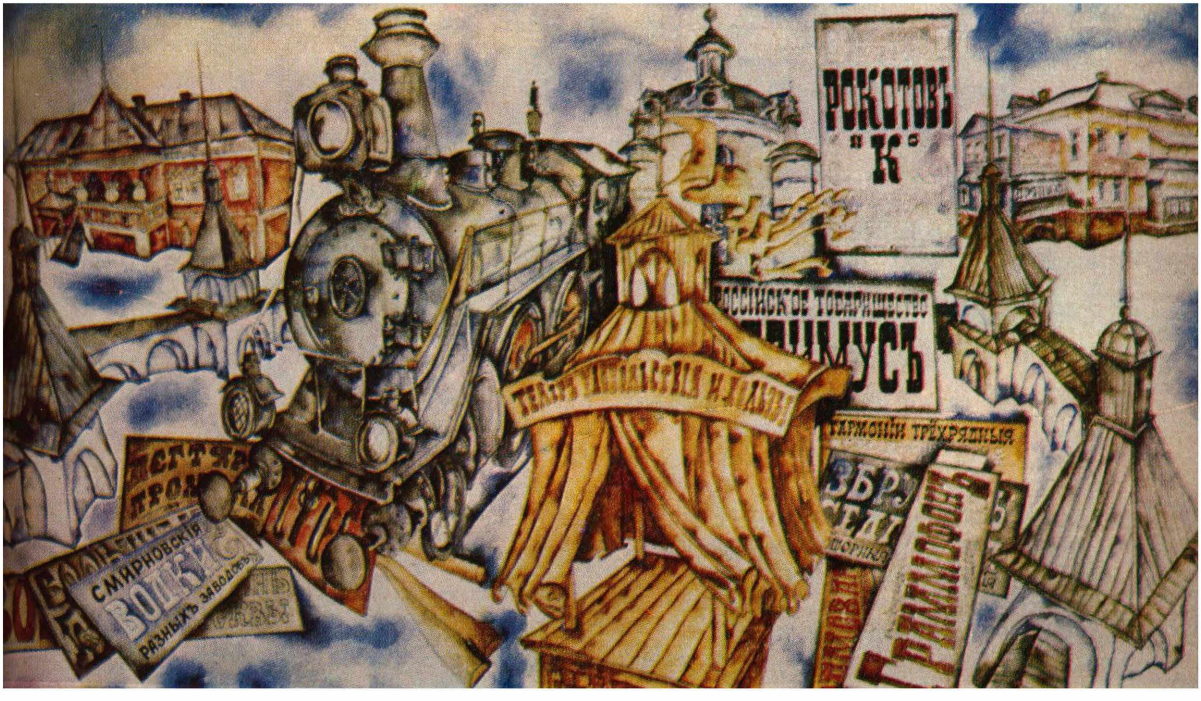
«Не стреляйте в белых лебедей»

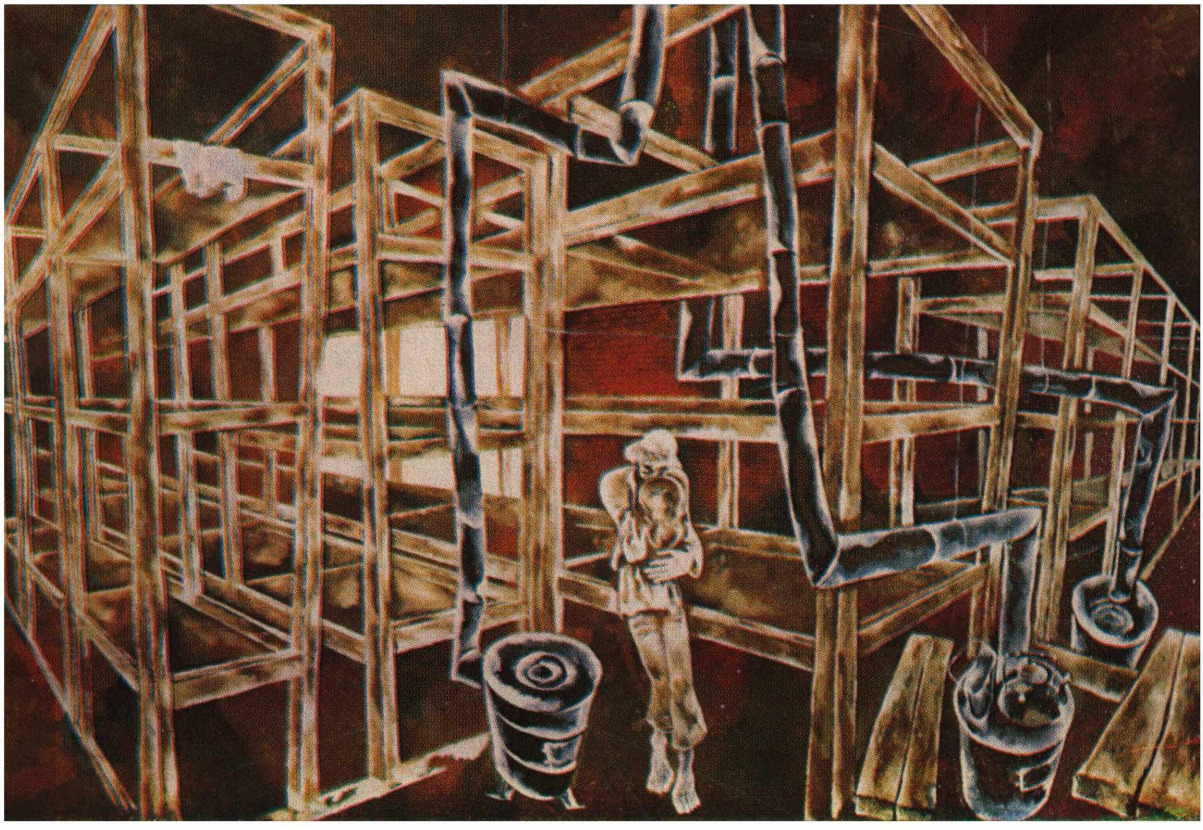
«Командир «Счастливой щуки»



«Сказки старого Арбата»

«Взлет»





«Звездопад»

мер. Порою пишут они и о своих фильмах. Однако совершенно объективными они быть не могут. Они излагают скорее свои намерения, чем результаты. Субъективны художники и по отношению к произведениям своих собратьев. Объективнее всех должен быть критик. И если он искренен, эрудирован и умен — он приблизится к истине.

Г. М. Судя по всему, вы не сторонник специализации. Вы с равным успехом выступаете и как историк кино, и как критик, пишете об игровом кино и о документальном, в поле вашего внимания и многонациональное советское кино, и кинематографии Японии, Италии, Франции, Югославии, США...

Однажды вы прямо сказали, что не принимаете разделения киноведов на специалистов по отечественному кино и на «зарубежников».

Но ведь специализация в точных науках, а также в искусствоведческих дисциплинах, достигших высокого уровня развития (в литературоведении, например) — процесс объективный, обусловленный тем, что дальнейшее движение науки без углубленной специализации невозможно. Естественно, что подлинный ученый должен обладать и широким объемом знаний, и высоким философским, мировоззренческим уровнем, и все же даже ведущие специалисты во многих науках вынуждены заниматься преимущественно узкой областью.

Не считаете ли вы, что многие недостатки в теории и кинокритике проистекают из отсутствия специалистов высокого класса в каждой области киноведения? Или, по-вашему, киноведение еще не достигло того уровня развития, когда специализация становится необходимостью? Или вы думаете, что по каким-то причинам специализация вообще не приемлема в киноведении?

Р. Ю. Если знания, любовь, интерес и сложившиеся обстоятельства позволяют мне писать сегодня об Эйзенштейне, завтра — о чешской мультипликации, а послезавтра — о кубинской документалистике, я не вижу в этом ничего плохого. Конечно, никто не обнимет необъятного, а охватить мировое кино становится труднее с каждым днем. Но «специалист, подобный флюсу» представляется мне неполноценным. Узкая специализация ограничивает его кругозор, диапазон его размышлений.

Киноведение достигло такого уровня, что включает в себя разных специалистов: одним дается более разнообразный материал, другие ограничиваются более узким. Но это не значит, что первые поверхностны, а вторые глубоки. Бывает и наоборот.

Я — сторонник профессионализма, а не специализации.

Кроме того, в последние годы (и это тоже результат постановления ЦК) сильно расширилась сфера приложения киноведческого труда, а вместе с этим расширяется и само понятие «киновед». Специалист, получивший систематические знания в области истории кино, понимающий специфику своего искусства, чувствующий экранную форму, обладающий развитым вкусом, нужен теперь там, где прежде вполне справлялся педагог-словесник или журналист, экономист или киномеханик. Нужда в киноведах далеко не удовлетворена, особенно вне Москвы и Ленинграда. Киностудии и телестудии всех союзных республик и многих областных городов ждут редакторов. Редакции газет, конторы проката, университеты культуры ждут киноведов. Причем ждут специалистов широкого профиля.

Г. М. Последние годы были характерны для киноведения появлением целого ряда серьезных и удачных опытов углубленного анализа современного кинопроцесса. Здесь также сказалось плодотворное влияние постановления «О литературно-художественной критике», стимулировавшего движение киноведческой мысли в этом направлении.

Несколько лет назад вы писали, что современный кинопроцесс в нашей стране характерен двумя ведущими чертами: это «рост и укрепление национальных кинематографий в общей системе советского многонационального кино» и «непрерывный поток, волна за волной дебютов молодых кинематографистов»[7]. Причем вы очень, я бы сказал, красиво выделили эти черты на фоне обратных процессов, происходящих в странах капитализма.

---

[7] Искусство кино. 1975, № 7, с. 139.

Возможно, в последние годы обнаружились какие-то новые черты кинопроцесса и, соответственно, проблемы, которые должны сегодня стать центром внимания киноведения?

Р. Ю. Несомненно, можно судить об общем, всемирном кинопроцессе. Он характеризуется сейчас все резче обозначающейся борьбой между капиталистической и социалистической системами кинематографий, борьбой развивающихся кинематографий с гегемонией Голливуда, развитием национальных искусств во многих, даже совсем молодых странах. Раз существует борьба между противоположными системами, то, значит, кинопроцесс в этих системах развивается по-разному.

Но существуют и общие черты, явления, проблемы. К таковым я отношу бурное развитие новой техники кино, стремление ее к электронике, иначе говоря — к телевидению. Кино и телевидение — это, по моему убеждению, одно и то же искусство, но техническая база телевидения прогрессивнее, поэтому в недалеком будущем кино станет телевизионным: на больших экранах, по проводам, — в кинотеатрах, на малых экранах, с кассетными приспособлениями, — в квартирах. Это породит (и уже порождает) новые формы, жанры, виды фильмов. Это расширит информационные, научные, образовательные, документирующие функции кинематографии, которая, как и телевидение, является не только искусством.

Но будем говорить об искусстве. В развитии мирового кинопроцесса я вижу постепенное, небыстрое, но необратимое стремление киноискусства к овладению методом социалистического реализма. Все больший авторитет завоевывает кино социалистических стран. Все уверенней обращаются к социалистической идеологии развивающиеся страны. Все больше прогрессивных художников буржуазных государств понимают, принимают, усваивают метод социалистического реализма. Об этом я, кстати, подробнее писал на страницах «Искусства кино» в статье «Киноискусство социализма и мировой кинопроцесс» (1981, № 3).

Это неуклонное движение мирового киноискусства не означает отсутствия кризисов, обратных движений, временного усиления регрессивных влияний, разочарований и ренегатства отдельных художников и т. д. Не исключает и трудностей, замедлений развития в очевидном лидере, авангарде социалистического кино — в советском киноискусстве.

Вы вспомнили мою работу, в которой я выделил основные, на мой взгляд, черты развития нашего современного кино. Это — укрепление национальных киношкол (ведущее не к размежеванию, а, наоборот, к сближению их между собой, к формированию многонациональной «кинематографической общности»), а также постоянное обновление творческих кадров, регулярный прибой «новых волн» молодых кинематографистов. К этому можно прибавить и укрепление связей со зрителями, растущее стремление отвечать на запросы, чаяния, потребности зрителей.

Но эти постоянные тенденции имеют на разных этапах множество нюансов, оттенков. Так, например, в недалеком прошлом национальные киномастера в поиске специфики национальных характеров уходили в прошлое, увлекались старинными обычаями, нравами. Теперь это преодолено. У таких, например, художников, как Э. Ишмухамедов или Я. Стрейч, наблюдается ослабление национального колорита, а у В. Жалакявичуса и Э. Лотяну — отказ от национальной тематики. Но фильмы О. Иоселиани, Л. Гогоберидзе, Ш. Аббасова, Р. Оджагова, Г. Маляна и многих других говорят об успешном овладении современной темой, об умении решать ее в специфических национальных красках.

Имеются сложности и у молодых кинематографистов. Их основной бедой я считаю робость в экспериментировании, повторение общепринятого вместо поиска нового. С одной стороны — молодых мы усиленно направляем на путь эксперимента. Создано даже объединение «Дебют» с особыми правами на экспериментирование. Однако выпускает это объединение часто не экспериментальные, а рассчитанные на добротный, надежный успех картины. С другой стороны — новаторство особо одаренных и не сразу принимаемых художников часто не получает своевременной оценки и поддержки. Фильмы А. Тарковского, О. Иосе-

лиани, Э. Климова не сразу завоевывают признание. И критика не слишком активно помогает им в этом. Что, вероятно, и удерживает молодежь от смелых поисков нового.

Наконец, забота о зрителе тоже знает свои сложности. Наметились у нас тенденции использовать приемы и жанры, имеющие прочные традиции и постоянный успех в зарубежных кинематографиях: бытовой мелодрамы, детектива, фильма катастроф. Разумеется, картины эти имеют свои достоинства, и критика обязана их исследовать. Но критика должна задумываться и о развитии традиций нашего, советского кино. Вот здесь-то критик должен быть по-партийному, по-солдатски смелым, уметь ссориться, уметь отличать временный успех от подлинных достижений, твердо стоять на позициях, в которых убежден.

Силы и возможности для этого у критика есть. Но не полностью еще приведены они в движение, не сорганизованы, не развернуты в достаточной степени.

Г. М. Вы говорили о том, что критики давно стали полноправными кинематографистами, а сама критика — неотъемлемой и немаловажной частью кинопроцесса. С другой стороны, вы считаете, что в некоторых направлениях еще не все силы приведены в действие. Что надо сделать, чтобы максимально повысить действенность критики, где находятся резервы для этого?

Может быть, такие резервы содержатся, например, в поисках форм непосредственного контакта киноведов и кинематографистов-практиков? Хорошо известно, например, из истории кино, какие жаркие (и какие, несмотря на издержки, в общем действенные, стимулирующие развитие и критики, и практики) разгорались споры на обсуждениях фильмов в АРКе и других творческих организациях. В этих обсуждениях принимали активное участие и создатели фильма, и их товарищи по профессии, и критики. Отчеты об обсуждениях публиковались в прессе и становились достоянием широкой массы читателей. Может быть, подобные формы контактов следует возродить или поискать им подобные? Может быть, плодотворны были бы и прямые контакты киноведов и ведущих мастеров кино в форме диалогов: я имею в виду не получившие достаточно широкое распространение интервью, а именно диалоги, в которых критик и режиссер (или сценарист, актер, оператор и т. д.), теоретик и практик на равных обсуждают актуальные проблемы современного кинопроцесса. Можно было бы поискать и другие формы усиления действенности критики. Как вы считаете — нужны ли такие формы или теория и критика на должном уровне действенности уже выполняют свою общественную роль?

Р. Ю. Контакты киноведов и практиков необходимы и неминуемы. Говоря о разнообразии применения киноведов на студиях, в редакциях и т. д., я имел в виду и это.

А вот совместное обсуждение фильмов, на манер арковских дискуссий, у нас практикуется плохо. Этим надо заняться Союзу кинематографистов. Формальные обсуждения, где выступают друзья авторов да несколько смущенных вниманием и приглашением в Дом кино зрителей — ничего не дают. Вы очень уместно вспомнили арковские дискуссии. В них действительно выковывались и творческая практика, и теория кино. В них голоса Эйзенштейна, Пудовкина, Кулешова, Роома сливались с голосами критиков Лебедева, Юкова, Соколова, Херсонского... Это были солдаты одного полка.

А близкие контакты, дружба критика с практиками — вещь и прекрасная, и... опасная. Во ВГИКе я сдружился со многими режиссерами, актерами, операторами. Назову ушедших — А. Б. Столпера, Е. М. Помещикова, В. М. Кадочникова, Ю. М. Куна. Позднее меня удостоил вниманием и сотрудничеством боготворимый мною С. М. Эйзенштейн. Я очень близко знал И. А. Пырьева, М. И. Ромма, Л. В. Кулешова. Думаю, что имею право сказать о дружбе с С. И. Юткевичем. Л. А. Кулиджанов, Я. А. Сегель, В. С. Ордынский, Ю. М. Нагибин, В. А. Амлинский, Л. А. Белокуров и многие, многие другие слушали мои лекции во ВГИКе и с большинством из них я сохранил дружеские отношения. Но писать о произведениях своих друзей я, как ни стыдно признаться, опасаюсь. Боюсь потерять объективность и свободу мнения. Если же я и писал об их фильмах, то никогда

предварительно с ними не беседовал, не советовался. Для отзыва, рецензии, критической статьи, по-моему, вовсе не обязательно договариваться с автором фильма. Другое дело — для исследования, для монографии. Тут, конечно, личное общение многому поможет, но архив, документы — надежнее.

А лучше всего всем — и критикам, и практикам — ощущать себя солдатами одного полка, созидателями общего дела.

Г. М. На мой взгляд, минувшее десятилетие было для вас очень плодотворным: книги, исследования, статьи, работа во ВНИИКе и во ВГИКе, участие в интереснейших фестивалях, творческие поездки за рубеж...

Как вы сами оцениваете этот период?

Р. Ю. Я работал и старался работать добросовестно. Почти всегда у меня остается ощущение, что книга, статья, доклад могли бы быть лучше. Я думаю, что такое же ощущение остается у каждого, кто что-то создает, производит. Мне бы только очень хотелось, чтобы то, что я пишу, издавалось не так медленно, не лежало годами в издательствах и редакциях.

Г. М. Вы закончили сценарный факультет ВГИКа. Почему и как вы стали киноведом? Если бы снова пришлось принимать решение о профессии?..

Р. Ю. Киноведом я стал постепенно.

Начал, как многие, со стихов. Работал репортером в газетах. Вслед за Арсением Тарковским пришел на радио, где поставили несколько моих стихотворных и прозаических пьес, обозрений, «монтажей». Соратник по стихам, Борис Ласкин подговорил меня поступать на сценарный факультет ВГИКа. Вначале все шло хорошо. Когда я кончил ВГИК, один мой сценарий был принят на «Межрабпомфильме», другой — на Бакинской студии. Но «Межрабпом» закрыли, а бакинский сценарий я не мог довести из-за призыва в армию. Демобилизовавшись, я послушался своего учителя В. К. Туркина и поступил к нему в аспирантуру. Стал преподавать и писать рецензии в газете «Кино» и журнале «Искусство кино». Потом — война, которая продолжалась для меня с июня 1941 по январь 1946 года. После демобилизации был назначен заместителем редактора (И. А. Пырьева) в возрождающийся журнал «Искусство кино». Потом был соблазнен С. М. Эйзенштейном и поступил в сектор кино Института истории искусств. А там — «малокартинье», о сценариях нечего было и думать. Так и привык к киноведению.

А вообще мне кажется, что критик должен пройти искушение творчеством: испытать неудачи, почувствовать хорошенько и горечь, и восторг художественного творчества. Должен знать, как все это делается, чего все это стоит...

И если бы снова пришлось принимать решение о профессии — я снова попытался бы стать поэтом, потом — драматургом, а стал бы, увы, киноведом...

Помещая беседу с Р. Н. Юреневым, редакция пользуется случаем поздравить его с наступающим 70-летием.

Ученый, педагог, критик, Р. Н. Юренев с самого начала творческой деятельности — еще с 30-х годов — всегда на передовой советского киноведения. Он прошел трудные дороги Великой Отечественной и остался солдатом: его книги, статьи, исследования, рецензии мужественны, боевиты, полемичны. И талантливы!

Во ВГИКе, где он выпустил не один киноведческий курс, в секторе истории советского кино ВНИИ киноискусства, которым он руководит, в жюри кинофестивалей, в редколлегии нашего журнала — всюду доктор искусствоведения, профессор Р. Н. Юренев неизменно проявляет острое чувство нового, высокий художественный вкус, партийную принципиальность.

Больших творческих успехов Вам, дорогой Ростислав Николаевич, непоколебимого здоровья и ясного, светлого рабочего настроя!

Перед новыми рубежами

Кинокритики и киноведы отвечают на вопросы «ИК»

Редакция «ИК» обратилась к ряду советских киноведов и кинокритиков с просьбой ответить на следующие вопросы:

1. Как вы оцениваете влияние постановления ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» на развитие кинокритики и киноведения? Какие — с вашей точки зрения — произошли сдвиги в работе кинокритиков и киноведов, киножурналов и издательств под влиянием этого партийного документа?

2. Какие книги, дискуссии, статьи, появившиеся за истекшее десятилетие, вы считаете наиболее интересными, принципиально значимыми, характерными для тех позитивных сдвигов, которые произошли в нашей общей работе после опубликования постановления ЦК КПСС?

3. В чем вы видите основные просчеты, недостатки в работе кинокритиков и киноведов? Какие идеи, сформулированные в постановлении ЦК КПСС, еще не получили должного развития? На каких методологических проблемах и тематических узлах следует сосредоточить наши усилия?

4. Как вы оцениваете работу молодых кинокритиков и киноведов, чьи имена в последние годы появились на страницах изданий о кино? В какой степени весомым кажется вам тот вклад, который они вносят в наше общее дело?

5. Как вы оцениваете итоги своей собственной работы за истекшее десятилетие? Какие задачи ставите перед собой на ближайшее время?

Публикуем полученные нами ответы.

Ханджара Абул-Касымова

Десять лет, которые прошли после постановления ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», явились, на мой взгляд, плодотворным периодом качественного развития советского киноведения. Вырос профессиональный, теоретический и философский уровень кинокритики. Одновременно наша критика теснее соотнеслась с насущными проблемами кинематографической практики. Можно сказать, что сегодня она является одним из важных средств воспитания эстетического вкуса зрителя и, таким образом, воздействует на формирование нового человека, ибо интерес к кино сегодня велик и все, что его касается, живо интересует широчайшие слои нашего общества. Другой, не менее важный момент заключается в том, что киноведение и кинокритика являются действенным оружием идеологической борьбы. Эти завоевания достигнуты благодаря претворению в жизнь решений съездов нашей партии и постановления ЦК КПСС «О литературно-художественной критике».

Один из существенных показателей позитивных сдвигов в кинокритике и киноведении — серьезная разработка проблемы «Кино и зритель». Ее стали изучать не только социологи, но и мы, критики. Сегодня она занимает и творческих работников.

Успех или провал фильмов невозможно объяснить, исходя лишь из их кинематографических особенностей. Серьезный анализ, как нам стало ясно в 70-е годы, требует более широкого подхода, новой теоретико-методологической базы, созданной в союзе с общественными науками. На это нас прямо ориентировало и ориентирует постановление ЦК. И, конеч-

но, решения XXVI съезда партии, работы Л. И. Брежнева, данные им оценки роли социалистического киноискусства, которое призвано будить мысль, раскрывать смысл эпохи, активно участвовать в идейной борьбе на стороне прогресса и мира.

В 70-е годы возрос интерес к кинолитературе, а сама она качественно изменилась — стала интереснее, глубже, разнообразнее по содержанию и по стилю. Описательность уступила в лучших работах место анализу, концептуальности, яркой личностной манере изложения. После постановления ЦК КПСС появились и появляются новые журналы, увели-

Х. Абул-Касымова

чиваются отделы кино в газетах, что расширяет возможности критики. Так, у нас в республике теперь выходит журнал «Искусство Советского Узбекистана», в каждом номере печатающий статьи о кино. Увеличился объем газеты «Литература и искусство Узбекистана», охотно предоставляющей критикам свои страницы. Стало быть, дело только за нами, за нашей инициативой, настойчивостью, профессионализмом. И хотя активность критики за истекшее десятилетие значительно возросла, мы должны предъявить себе серьезный счет — исходя из требований партии, из задач, которые ставит перед советским киноискусством время.

Мне кажется знаменательным тот факт, что книги по киноискусству, благодаря их возросшему идейно-теоретическому и эстетическому уровню, актуальной проблематике и современной методологии, перестали быть «специальной литературой». Я знаю, что и журнал «Искусство кино» пользуется большим авторитетом у искусствоведов смежных областей, у журналистов, так как они находят в нем статьи, для авторов которых характерна активная жизненная позиция, такие статьи будоражат мысль, обогащают, помогают в работе. Здесь нет возможности даже вкратце перечислить наиболее интересные статьи и книги последних десяти лет. Скажу лишь о книге В. Сахновского-Панкеева «Соперничество-содружество», выпущенной Ленинградским отделением издательства «Искусство». Тема книги не нова. Взаимоотношениям кино и театра посвящено большое количество литературы. Книга В. Сахновского-Панкеева примечательна оригинальной концепцией автора, который в разработке проблемы исходит из эстетических особенностей и из социальных функций обоих искусств. Комплексный и системный подход к каждой проблеме — вот что все более характерно для нашего киноведения последних лет, руководствующегося решениями съездов и постановлениями партии по вопросам идеологии и искусства, трудами Л. И. Брежнева, в которых освещены узловые проблемы художественной культуры.

Одной из динамичных и действенных форм критики на страницах журналов и газет в 70-е годы стали дискуссии; в них представлены различные точки зрения, что позволяет многосторонне осветить проблему, поставленную на повестку дня, и активно вовлечь читателя в происходящий разговор. Большой резонанс вызвали статьи в журнале «Искусство кино» на тему «Что такое интересный фильм?» У нас в республике эти материалы и интерес к ним породили серию передач по телевидению. Мы получили большое количество писем, которые показали, что их авторы внимательно следили за дискуссией и ждали очередных статей в журнале. Из последних обсуждений особо хочется отметить большой разговор о грузинском кино. Он не только содержал новую информацию, но проходил на высоком профессиональном уровне и затронул проблемы, которые интересны были всем. Прекрасное начинание! Хочется надеяться, что такие дискуссии станут хорошей традицией и будут продолжены на материале кинематографий других республик. Это необходимо как практикам, так и кинове-

дам и критикам нашего единого многонационального экрана.

Недавно у нас закончилось интересное и серьезное, как нам кажется, обсуждение проблем узбекского кино в журнале «Искусство Советского Узбекистана». Вышло за истекшее десятилетие немало книг. Но вновь и вновь вчитываясь в постановление ЦК, мы ясно видим, что некоторые его положения еще не до конца реализованы. Остановлюсь на одном — подготовке квалифицированных специалистов. В постановлении было сказано о необходимости улучшить условия подготовки кадров в области критики, постоянно заботиться об их идейном воспитании. В этом отношении сделано мало. Киноведов и кинокритиков в республиках Средней Азии явно не хватает, а потребность в них все растет. Киноведческая специализация в университетах, институтах культуры, педагогических вузах находится не на должном уровне. Там, где читаются курсы по истории и теории кино, они носят кустарный характер. Нельзя же, в самом деле, изучать творчество Д. Вертова, С. Эйзенштейна, А. Довженко, не видя их фильмов. В такой ситуации трудно говорить не только о подготовке кадров кинокритиков, но и о серьезном эстетическом воспитании, в частности школьников. Решить этот вопрос непросто, однако необходимо — и не откладывая.

В целом же, конечно, ряды советских кинокритиков и киноведов растут. Что более всего привлекает в лучших работах молодых? Солидная профессиональная подготовка, эрудиция, заинтересованность в судьбах кино. Я читаю диссертации молодых исследователей и вижу, что нередко в них выдвигаются новые идеи. Таковы, например, работы С. Ходжаевой «Прогрессивные тенденции в кино стран Азии и Африки», Г. Агаевой «Туркменское кино 60—70-х годов», Х. Маматкулова «Экранизация в таджикском кино». Моя личная работа тесно связана с планами сектора кино и телевидения Института искусствознания имени Хамзы. За истекшие десять лет нашим киноведческим коллективом написана «История узбекского кино», подготовлен сборник статей «Ташкентский международный кинофестиваль» (совместно с Всесоюзным научно-исследовательским институтом киноискусства), издано много книг, брошюр, статей. Мы регулярно читаем лекции, ведем телепередачи с самой разной кинотематикой. Сотрудники сектора работают сегодня над темами «Детское кино республик Средней Азии и Казахстана», «Узбекский телевизионный документальный фильм», «Узбекская кинодраматургия». Мы продолжаем работу по изучению кинематографий стран Азии и Африки. Кроме того, я занимаюсь проблемой, которая давно привлекает меня — изучением взаимосвязи узбекского кино и художественной культуры республики.

Ташкент

Илья Вайсфельд

Сначала зададим вопрос: каковы объективные критерии успеха кинокритики? Думается, их несколько.

Главный критерий — достижения самого киноискусства. Ведь никто не станет отрицать, что они в немалой степени зависят от профессиональной и духовной атмосферы, в создании которой все мы так или иначе участвуем.

Второй критерий — вклад критики и теории в приобщение массового зрителя к подлинному искусству, к высокой культуре, участие в эстетическом, нравственном, гражданском воспитании миллионов.

И третий — научные, творческие ценности, которые создает кинознание, будучи теоретическим отрядом кинематографа и его стимулятором.

Мы вправе гордиться своей профессией, не впадая при этом в высокомерие. Сегодня мы глубже, чем десять лет назад, понимаем первопроходческую роль исследовательско-критической мысли и связанную с ней громадную общественно-политическую, идеологическую, нравственную ответственность; мы отчетливее представляем себе соотношение эстетической мысли и художественной практики, не утрачивая при этом трепетного уважения, любви и

непритупляемого любопытства к чуду искусства, к тому бесконечно интересному, что ищут и находят художники. Размышляя о сделанном и о не сделанном за десятилетие, мы ни на минуту не забываем о том, что классики советского кино дали новое искусство, отобразившее великие перемены в жизни человечества, и это открытие нового мира в новаторском искусстве оказало и продолжает оказывать мощное влияние на мировой кинематограф; этой высокой мерой мы и поверяем свою деятельность, чтобы быть на уровне всемирно-исторических задач, выпавших на долю социалистического кинематографа.

И. Вайсфельд

Эта деятельность проходила и проходит в направлении, указанном постановлением ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», положения которого неотделимы от идей, разработанных в других решениях партии по вопросам культуры, идеологии, искусства.

Постановление ЦК ориентировало критику прежде всего на укрепление связей с жизнью, на углубление анализа отношений искусства с действительностью, на изучение процесса взаимообогащения и сближения культур социалистических наций.

В этих направлениях у нас есть заметные достижения. Отмечу важнейшие из них.

В работах критиков, историков, теоретиков во многом по-новому освещался в 70-е годы сам феномен многонационального советского киноискусства. Оно обстоятельнее, теоретически основательнее и методологически более зрело рассматривалось как принципиально важное открытие и завоевание единой интернациональной советской культуры. Специальное внимание мы стали уделять диалектике национального и интернационального в общем кинематографическом процессе. Не буду называть хорошо известные работы, напомню лишь о целеустремленной в этом аспекте критической деятельности Х. Абул-Касымовой и Д. Тешабаева в Узбекистане, М. Мальцене в Литве, Т. Эльманович в Эстонии, безвременно ушедшего от нас профессора И. Корниенко, С. Тримбача и В. Барановского на Украине, К. Калантара и С. Асмикяна в Армении, К. Церетели, Н. Амирэджиби, И. Кучухидзе в Грузии, А. Красинского и Е. Бондаревой в Белоруссии, В. Андона и Н. Гибу в Молдавии; в Москве над этими проблемами трудятся А. Караганов, Р. Юренев, Г. Капралов, А. Дубровин, Л. Маматова, Е. Громов, И. Сосновский, М. Зак, Б. Рунин, А. Вартанов. Новые задачи, однако, требуют значительного расширения фронта исследований этой сложной проблемы и включения в него новых научных и критических сил.

Весьма плодотворной и ценной во всех отношениях представляется мне проведенная в «Искусстве кино» дискуссия о грузинской кинематографии. Большой разговор о ней был, к счастью, не похож на те «диалоги» и «круглые столы», где собеседники подтверждают истинность сказанного друг другом. Здесь были споры, столкновения мнений, была искренняя заинтересованность в судьбах грузинского и всего советского экрана, понимание сложности проблемы и желание углубиться в нее, а не упрощать.

Не могу умолчать и о пробелах в этой области теории и критики, особенно нетерпимых в свете требований, сформулированных в постановлении Центрального Комитета партии. Истории некоторых советских национальных кинематографий иногда излагаются в юбилейно-слащавом варианте, словно некритически мыслящие авторы должны представить фильмы на высшую категорию оплаты, а не раскрыть сущность важнейших общественно-эстетических явлений, обнаружить их закономерности. Тревожит и то, что нередко в новых работах просто повторяются идеи, содержащиеся в прежних исследованиях. Не к нашей чести бывает, что оригинальные и глубокие мысли высказы-

вают раньше нас специалисты смежных областей — назову вышедшую в 1978 году в Ташкенте книгу М. Капустина «Диалектика национального и общечеловеческого в культуре советского Востока».

Истекшее десятилетие было временем более глубокого осознания кинематографического процесса как сложной, многомерной системы, периодом повышенного внимания к методологии его комплексного анализа. Это нашло свое отражение во многих работах и особенно в двух широких дискуссиях, проведенных «Искусством кино», — о методологии изучения советской кинематографии и о многообразии стилей нашего экрана. Мы, участники этих обсуждений, получили стимулы для дальнейших фундаментальных исследований и для использования их практических результатов в критической и педагогической деятельности. Требования фундаментальности научных исследований, сформулированные в постановлении ЦК КПСС и в решениях XXV и XXVI съездов партии, должны в еще большей мере определять развитие советской киноведческой мысли. Каждое даже на относительно небольшом теоретическом участке предпринятое начинание должно быть внимательно изучено и оценено в перспективе нашего общего движения — например, все, что написано о кино в книге В. Шкловского «Тетива», монографии Ю. Богомолова «Проблема времени в художественном телевидении», в которой поэтика ТВ рассматривается в ее историко-генетических связях со спецификой кино, в книгах Я. Маркулан «Зарубежный кинодетектив» и «Киномелодрама. Фильм ужасов», в которых особенно интересны подходы к типологическому анализу сложных явлений, в монографиях «Противоречивый экран» В. Баскакова, «Мир и игра» Л. Рошаля, «О художественном единстве фильма» Е. Левина.

В разработке теоретико-методологических проблем киноискусства активно участвуют авторы работ по эстетике и искусствоведению, привлекающие кинематограф не для иллюстрирования общих положений, а для анализа природы, специфики и возможностей кинопроцесса в контексте культуры и в системе искусств, — А. Дубровин, И. Лисаковский, А. Новиков, Н. Парсаданов, А. Зись, В. Толстых, безвременно скончавшийся Е. Вейцман.

Надо особо отметить не случайно возросший в 70-е годы интерес мастеров кино к теории и к методологии анализа кинопроцесса. (Все реже они употребляют теперь стереотип «я не теоретик», начиная свои статьи или выступления). Это знамение времени, властное веление практики. Выдающееся событие советской художественной культуры — выход в свет шеститомника избранных произведений С. Эйзенштейна — положило начало важнейшему делу — изданию литературного наследия Вс. Пудовкина, И. Пырьева, М. Ромма, Г. Козинцева, братьев Васильевых, Д. Вертова. Нельзя не поразиться вдохновению и мастерству, с какими занимается историей и теорией кино самый наш эрудированный режиссер С. Юткевич, недавно выпустивший мудрую книгу «Модели политического кино». Весомый вклад в киноведение — труды С. Герасимова; живое обсуждение вызывают работы Е. Дзигана. Радует, что за перо все более успешно берутся опытные режиссеры другого поколения — Э. Рязанов, А. Митта, В. Мотыль. Лед уже не только тронулся: все — в движении.

Хорошее, правильное движение!

В рамках решения общей проблемы «Кино и зритель» возникла новая область кинознания и кинопедагогики — кинообразование и киновоспитание в школе и некинематографическом вузе. Вышли программы (утвержденные Министерством просвещения СССР) для 9—10 классов и для педагогических институтов. Появились серьезные исследования в этой новой области. Среди них назову «Методику использования киноискусства в идейно-эстетическом и нравственном воспитании учащихся 8—10 классов» Ю. Усова (Таллин, Минпрос ЭССР, 1980), работы О. Баранова, «Любите ли вы кино?» И. Левшиной, пособие для педагогических вузов «Основы киноискусства» О. Нечай и Г. Ратникова, изданное в Минске, переведенное на латышский язык и готовящееся к переизданию. К этому же циклу примыкает

«Воспитание кинорежиссера» С. Герасимова — книга, значение которой выходит за рамки вгиковской подготовки кинематографической смены.

Появление кинолитературы, ориентированной на школьников разных возрастов, на учителей, обогащает теорию экрана, создает новые направления в ее творческих поисках. Исследовательская мысль соединяется с популяризацией в лучшем значении этого слова, вытесняется безжизненность схоластики, получает больший простор живое общение с предполагаемым читателем. Возникает ситуация как бы диалога автора и читателя-собеседника. В этом неоценимую помощь нам оказывает издательство «Просвещение» своим доверием, опытом, да и просто предоставлением места в плане.

Успехов достигли, на мой взгляд, многие представители среднего киноведческого поколения. Назову В. Михалковича, Ю. Богомолова, В. Демина, В. Иванову, Е. Стишову, В. Дмитриева, Н. Савицкого, В. Божовича, В. Кичина. «Советская культура» неизменно проявляет ценную инициативу, ведя серьезный разбор актуальных проблем мастерства, общих концепций и конкретной практики киноискусства. Особенно по душе мне анализ нескольких фильмов, характеризующих определенную тенденцию — жанровую, тематическую и т. д. Запомнилась дискуссия о зрелищности кино в связи с выходом «Экипажа». Надо приветствовать начинания «Советского экрана», прежде всего в той области, которая мне особенно близка, — я имею в виду введение специального раздела об опыте кинообразования. Нашу благодарность заслуживает «Вечерняя Москва», оказывающая практическую помощь в осуществлении так называемого «тушинского эксперимента» — постановки кинообразования в школах этого района по инициативе Тушинского РК партии, активно поддержанной МГК КПСС. «Вечерняя Москва» продемонстрировала пример оперативности, чувства нового. Большой резонанс вызывают выступления «Литературной газеты» по актуальным вопросам кино.

Слабость критики, по-моему, прежде всего в том, что вне поля ее зрения остаются часто как плохие, так и талантливые фильмы. Этот крупный недостаток, отмеченный в постановлении ЦК КПСС, нами еще не изжит, как и грех захваливания картин, пересказ их содержания вместо профессионального разбора, поверхностность и субъективизм оценок. Я глубоко убежден, что фигура умолчания по отношению к сложным, противоречивым фильмам (скажем, к «Сталкеру» А. Тарковского) менее всего уместна. Несерьезно это!

У нас есть совсем новые критические имена, но молодых критиков появляется все же мало. Напомню, что мое поколение входило в кинопрессу в двадцать лет! Почаще бы печатать тех, кто еще не стал известным, не имеет званий и степеней, но у кого есть что сказать зрителям и кинематографистам.

Я полагаю, надо по достоинству оценивать работу по подготовке кадров для кинознания и кинопедагогики, которую ведет ряд научных учреждений. Мне лучше известна эта деятельность во ВГИКе. Институтские аспирантские сборники, научно-практические конференции молодых ученых отличаются серьезностью, основательностью, актуальностью многих работ.

Назрело время для периодического издания (по тематическим циклам) работ молодых исследователей и критиков, работающих не только в Москве и в Ленинграде, но и в столицах союзных республик, в областных центрах.

И в заключение я считаю необходимым сказать еще об одной фундаментальной проблеме, которую мы часто затрагиваем, но систематически еще не разрабатываем. Я имею в виду написание научной истории мирового киноискусства. Настало время, думается, приступить к практическому решению этой важной задачи. Необходимая подготовительная работа в основном проделана. Мы располагаем очерками истории ряда зарубежных кинематографий, трудами о крупных мастерах, знакомы с эстетическими воззрениями многих из них. Дело ВГИКа, ВНИИКа и всех других киноведческих коллективов страны совместно продумать общий план истории мирового экрана, принципиальную структуру исследования, которое, учтя все ценное, что есть в трудах зарубежных

ученых, стало бы качественно новым явлением в науке о кино. Ведь одна из ее глобальных проблем — изучение кинематографической карты мира в ее непрерывной динамике.

Что понимать под глобальностью? Воспользуюсь формулировкой В. В. Загладина из его статьи «Методологические проблемы исследования глобальных процессов мирового развития: «...к глобальным проблемам относятся такие, которые на деле приобретают всемирный характер, то есть проявляют себя как объективный фактор развития общества во всех основных регионах мира — и в развитых и в слаборазвитых, и в капиталистических и в социалистических странах. Мы сознательно отвлекаемся здесь от того обстоятельства, что эти проблемы, естественно, решаются по-разному в капиталистическом и социалистическом обществе. По-своему решаются они и в отдельных странах в зависимости от господствующего в них уклада жизни. И данное обстоятельство, бесспорно, необходимо учитывать при исследовании природы глобальных проблем, их эволюции в процессе общественного развития, возможностей и условий их конструктивного решения» [1].

Полагаю, что мы можем применить понятие глобальности к мировому киноискусству: оно представляет собой не сумму кинематографий отдельных стран и регионов, а сложное, противоречивое целое со своими внутренними общественно-эстетическими закономерностями, в конечном счете порожденными социально-политическим развитием. Я не сомневаюсь в том, что эти фундаментальные закономерности познаваемы, что содержание и ход мировой истории могут быть всесторонне изучены и объективно описаны на базе марксистско-ленинской философии. Всемирный кинематограф в своем движении отражал и отражает различные классовые, социально-психологические точки зрения на судьбы человечества и культуры. Хейдеггер в своем «Введении в метафизику» (1966) писал: «Духовный упадок Земли зашел так далеко, что народам грозит утратить последние крохи духовной энергии, необходимые для того, чтобы заметить этот упадок... омрачение мира, уход богов, разрушение земли, превращение человека в массу... достигли такого размаха по всему миру, что такие ребяческие категории, как пессимизм и оптимизм, давно уже стали абсурдными».

Изучая мировое кино как целое, мы не можем игнорировать то, что подобное субъективно-идеалистическое, одностороннее и потому искаженное понимание современного исторического процесса находило и находит свое отражение в буржуазном кино. Спор с таким мировосприятием, опровержение такого мировоззрения сегодня, думается, следует вести не на отдельных участках кинофронта, а исследуя отношение мирового экрана к глобальным явлениям и проблемам современности в рамках единой истории всемирного киноискусства. Не нужно доказывать, что это дало бы нам новые возможности подлинно научного анализа его взаимосвязей с действительностью.

О себе говорить трудно. В одном признаюсь: когда я писал книгу «Искусство в движении», главы для сборника «Встречи с X музой» и другие исследования, мне казалось, что я высказал все. Теперь я вижу, что одно изучено не до конца, к другому еще не подступал. Поэтому пишу новые работы, продолжая сделанное вчера. Во всяком случае, исхожу из того, что и мне в той или иной мере присущи недостатки, о которых выше шла речь. Дух недовольства собой должен помочь в решении новых задач. Огромным стимулом является общественная оценка нашей работы, отклики читателей. Теория и критика тоже нуждаются в постоянном строгом и доброжелательном анализе, а всем нам необходимо ощущение, что наш труд полезен искусству кино, науке о нем и зрителям.

Анри Вартанов

Процессы, происходящие в кинокритике под решающим влиянием постановления «О литературно-художественной критике», слишком не-

[1] Вопросы философии, 1981, № 9, с. 26—27.

просты, чтобы о них можно было исчерпывающе сказать в кратких заметках. Поэтому я не претендую на решение этой задачи. Моя цель значительно скромнее: описать несколько парадоксов, которые присущи сегодняшнему этапу развития критики и кино. Может быть, размышление над ними поможет точнее понять те проблемы, которые ждут своего разрешения.

Парадокс первый: благодаря мерам, предусмотренным постановлением, критика в целом стала значительно сильнее, однако оперативная, массовая, газетная критика не повысила всерьез свою эффективность. В самом деле, за

А. Вартанов

минувшее десятилетие мощь нашей критики увеличилась: был создан Всесоюзный научно-исследовательский институт киноискусства, утвердился авторитет серьезного теоретического журнала «Искусство кино», после нескольких лет «спячки» стал интереснее работать «Советский экран», возросла количественно и улучшилась качественно секция критики Союза кинематографистов СССР, в критику влился целый отряд способных молодых людей. Вместе с тем все эти перемены коснулись, прежде всего, нашего киноведения в целом и теории кино, но критика в массовых изданиях не получила серьезного подкрепления от теории. Напротив, мне кажется, наблюдается некоторое размежевание критических сил: сегодня все реже увидишь на полосах газет и кинематографических журналов статью, подписанную именем известного критика-киноведа. Они предпочитают печататься на страницах научных сборников, специальных кинематографических изданий, оставляя газетную работу на долю журналистов, педагогов, других энтузиастов кино. Энтузиазм, не стану спорить, — вещь хорошая, если от него не страдает профессиональный уровень критических выступлений.

Получается в итоге, что газетная кинокритика все больше и больше становится аннотационной: не столько дающей художественный анализ, сколько знакомящей с сюжетом фильма, его проблематикой, называющей имена его создателей — то есть страдает именно теми недостатками, на которые указывало постановление. В особенности это касается критики на страницах провинциальных газет. Мне, преподающему на факультете журналистики МГУ, нередко приходится читать материалы областных газет: удивительное дело, студенты, которых мы учим проблемности и серьезности в анализе кинопроизведений, привозят с производственной практики безмятежно-описательные рецензии-пересказы. Аннотационная критика, и без того чуждая высоким целям развития искусства, сегодня, в период, когда в нашем кино происходят немаловажные, переходные процессы, вредна вдвойне.

Здесь я подхожу ко второму парадоксу: постановление решительно потребовало углубленной разработки «проблем теории и методологии литературно-художественной критики» — в результате критика сегодня методологически оснащена гораздо лучше; однако сложные новые явления искусства кино по-прежнему не очень-то даются ей. Что я имею в виду? Мы знаем, к примеру, что в последние два-три сезона у нас появились ленты, которые пользуются небывалым зрительским успехом. Социологи кино изучают этот феномен и пытаются даже прогнозировать будущие «бестселлеры». Киноведы внимательно анализируют природу разных жанров, надеясь здесь обнаружить те пружины, которыми движим успех. Сценаристы и режиссеры спорят о тех типах сюжетов и тех героях, какие сегодня в наибольшей степени привлекательны для массового зрителя. Ну а критика? Она ограничивается в основном выполнением информационно-аннотационнных задач, сообщая о фильмах нового типа точно так же, как она делает

это относительно картин, обреченных на равнодушие публики.

На примере таких лент, как «Экипаж» и «Москва слезам не верит», легко убедиться в явной неготовности критики к анализу подобных произведений, в ее определенной методологической растерянности перед феноменом их массового успеха. Критика долгие годы в своей работе исходила из постулата, согласно которому истинный художник не должен искать быстрого успеха у миллионов зрителей, что это удел коммерческих, низкопробных произведений, чуть ли не всегда относящихся к суррогатам, к так называемой «массовой культуре» и т. д. Наша критика так долго и уверенно разоблачала слезливые коммерческие мелодрамы типа «Есении», что не заметила отчетливой тяги многих зрителей к произведениям, которые могут тронуть каждого, рассказать простым и доступным языком о повседневности.

Киноведческая наука в серьезных исследованиях последних лет преодолела наивные крайности в противопоставлении «высокого» и «низкого» кинематографа — категорий, которые ставились в прямую зависимость от шумного зрительского успеха. Вспомнив ту непреложную истину, что кино является самым массовым из искусств, наша наука показала методологическое значение этого принципа для анализа отдельных произведений кинематографа. Однако когда дело доходит до того, чтобы применять этот критерий в жизни, то выясняется, что критика весьма неуверенно использует современную методологию. Читая выступления иных критиков по поводу таких сходных по зрительскому успеху и различных по художественной природе лент, как, скажем, «Пираты XX века» и «Москва слезам не верит», трудно понять, где между ними эстетическая граница. Не желая (или не решаясь) противопоставить свое суждение мнению большинства, некоторые критики фактически не отметили принципиальной разницы между этими фильмами как противоположными художественными явлениями.

Третий парадокс состоит в том, что, несмотря на явственный рост, говоря словами постановления, философского, эстетического и литературного уровня критики, появление целой плеяды мастеров своего дела, в выступлениях массовой печати по вопросам кино информационные жанры стали преобладать над аналитическими. Репортажи со съемочной площадки, интервью со сценаристом, режиссером и, конечно же, актерами, отчеты о зрительских обсуждениях, информация о прошедшей торжественной премьере — эти и многие другие сходные формы составляют сегодня основную массу материалов о кино, публикуемых в широкой печати. Рецензия становится все более редкой гостьей, ей предпочитается в крайнем случае тематический обзор фильмов, носящий полуинформационный характер.

Тут есть, вероятно, своя логика. В год на экраны выпускается более полутораста отечественных фильмов. К ним следует прибавить еще сто телевизионных. Это все только игровые ленты. Если же взять и документальные, и научно-популярные, и мультипликационные картины — а они все достойны внимания критики, — то цифра эта становится огромной. Отозваться на отдельную ленту, считают многие редакторы газет, нет никакой возможности, поэтому следует их как-то группировать. Так возникает идея обзора, в котором нередко соединяются кинематографические «лебедь, рак и щука».

Естественно, что о произведениях, объединенных лишь темой или жизненным материалом, нелегко сказать что-то целостное: в коротком газетном обзоре преобладает в основном информация.

С другой стороны, действительно, в среде критиков есть немало блестящих литераторов, людей большой эрудиции, обладающих своей неповторимой индивидуальностью. Это Майя Туровская и Юрий Богомолов, Лев Аннинский и Виктор Демин, Александр Липков. Их эстетические принципы своеобразны и последовательны, манера анализа изящна и убедительна, вкусы определенны. Читая их произведения в кинематографических журналах, наслаждаешься и одновременно испытываешь сожаление, почему бы каждому из мастеров нашего критического цеха не иметь в массовой ежедневной,

газете свою колонку или рубрику, почему бы не публиковать изо дня в день статьи о кино, которые стали бы для читателей своеобразным компасом в море экранной продукции! То, что я пишу, звучит, наверное, для многих неуместным прожектерством. Но я ничего не придумал: институт постоянных кинообозревателей был в практике наших массовых газет первого послереволюционного десятилетия. Обозреватели той поры писали коротко, не занимая больших пространств на газетной полосе, но их выступления составляли в своем единстве целостный и серьезный разговор об искусстве кино — вспомните блестящие микрорецензии той поры М. Блеймана, перепечатанные в его книге «О кино — свидетельские показания».

Четвертый парадокс современной кинокритики состоит в том, что она, несмотря на развитие эстетических критериев и эволюцию методов и форм художественного анализа, демонстрирует от года к году все большее единство оценок тех или иных произведений. Мы сегодня больше, чем когда-либо прежде, признаем возможность (и даже естественное право) существования фильмов, сделанных совершенно в разных, подчас даже противоположных творческих манерах. Поэтическое кино сосуществует сегодня рядом с фильмами документального стиля, открыто-театральные по своему языку ленты соседствуют с произведениями, основанными на пластических средствах выразительности. Это, по всеобщему мнению, — свидетельство богатства и разнообразия художественных поисков, которые ведет современное киноискусство.

Как можно легко догадаться, подобное художественное многоцветье объясняется разнообразием творческих индивидуальностей и пристрастий авторов фильмов. Совершенно очевидно, что, скажем, манера А. Тарковского чужда Н. Михалкову, а стиль О. Иоселиани неприемлем для Г. Панфилова.

Так почему же произведения этих и других столь же несхожих кинематографистов находят у разных критиков совершенно о д и н а к о в о е отношение? Как понять, что подавляющее большинство лент не вызывает споров и дискуссий в среде критиков? Что это — свидетельство всеядности рецензентов или их нежелания отстоять в публичной форме свои представления о том, каким должно быть киноискусство сегодня?

Я вспоминаю, скажем, время середины 50-х годов, когда наша критика еще не обладала сегодняшними представлениями о широте и богатстве кинематографического процесса, современными методами эстетического анализа. В ту пору нередко наши крупнейшие газеты — скажем, «Комсомолка» и «Литературка» — вели споры об отдельных лентах. Напомню, например, дискуссию, которую вызвал фильм «Летят журавли»: сегодня, наверное, уже трудно себе представить, что у произведения М. Калатозова и С. Урусевского были критики, которые по принципиальным соображениям не принимали его.

Естественно, что настоящие талантливые явления нашей кинематографической культуры находят общественное признание. В конечном счете, несмотря на разные суждения критики, история произносит свой приговор, и сегодня никто не хочет вспоминать доводов, направленных против «Журавлей» или других замечательных лент. Но торопить историю нельзя, нельзя сразу же, уже в момент выхода фильма в свет, лишать его многообразия реакций и оценок, которые он рождает. Подобно тому, как естественно, что для одного талантливого режиссера кажется неприемлемым путь, по которому идет другой одаренный кинематографист, нормально положение, при коем эстетический вкус самостоятельного и яркого критика может вступить в спор даже с замечательным фильмом.

Не надо бояться опубликовать такое мнение! Не только потому, что веер разнообразных по своему направлению и характеристикам оценок произведения поможет глубже и точнее осознать его подлинные качества. Несходство суждений о произведении киноискусства оказывается весьма поучительным и для кинематографистов, и для зрителей: первые обретают способность посмотреть на себя со стороны, вторые проходят школу анализа эстетических явлений.

Описание парадоксов современной критики в результате приводит нас к важнейшим положениям принятого десять лет назад постановления ЦК КПСС «О литературно-художественной критике». Они показывают, что документ этот сохраняет сегодня все свое программное значение. Я хотел бы подчеркнуть, что и в других партийных документах — в материалах последнего съезда партии, в постановлении 1979 года об идеологической работе, в котором особо подчеркнута необходимость каждому органу печати иметь свое неповторимое лицо, — содержится многое, что позволяет глубже понять нерешенные проблемы современной советской кинокритики. И не только понять их, но и решить.

Нина Горницкая

1. За десятилетие, минувшее после принятия постановления ЦК КПСС и под его влиянием, кинокритика и киноведение в значительной степени изменили свое лицо. Они стали менее академически замкнутыми, более демократичными. Отчетливо проявилось стремление к широкому обмену мнениями, причем с привлечением не только специалистов, но и представителей зрительских кругов, общественных организаций, трудовых коллективов. Обсуждаются вопросы практически значимые, существенные для творческого процесса в соответствии со зрительскими интересами. На это, в частности, направлены дискуссии на страницах «Искусства кино» и «Литературной газеты», пытающиеся разобраться в причинах успеха (или неуспеха) определенных фильмов.

Становится ясным, что эти причины не лежат на поверхности, неоднозначны; так намечаются пути и перспективы для дальнейшей творческой активности.

2. В наши дни книги о киноискусстве, как правило, не залеживаются на прилавках магазинов, и, думаю, причина тому — интерес к их содержанию, а не библиофильский бум. Многие стали заметным явлением. На их тематике, уровне, на их научной оснащенности сказалось благотворное влияние идей и рекомендаций постановления ЦК КПСС. В числе наиболее интересных — книги, раскрывающие идеологическую роль и место советского киноискусства в мировом кино с его сложными процессами и политическими противостояниями, работы, посвященные социальной функции киноискусства, его взаимоотношению со зрителем, монографии, исследующие теоретические проблемы и анализирующие творчество отдельных художников, труды индивидуальные и коллективные. Их довольно много; упомяну лишь некоторые, совершенно не собираясь умалить достоинства других.

Привлекли внимание книги В. Баскакова «Экран и время», «Противоречивый экран», А. Караганова — «Споры о кинематографе», «Советское кино: проблемы и поиски» с их отчетливой идейной позицией, глубоким анализом сложных явлений мирового киноискусства в соответствии с основными тенденциями развития советского кино; А. Дубровина — о важнейших эстетических закономерностях развития искусства: «Типическое. К эстетике нашего кино», «Жизнь — кинообраз — жизнь»; С. Фрейлиха — «Чувство экрана», «Золотое сечение экрана» с их обостренным вниманием к киногерою, кинообразу, основным закономерностям кинопроцесса; И. Вайфельда, в частности «Искусство в движении» — исследования и размышления о современном кинематографе; «На рубеже столетий» Н. Зоркой — отличающаяся завидной глубиной попытка объяснения некоторых характерных тенденций современной культуры с помощью их изучения у самых истоков, в начале XX века; «Реальность фантастического мира» Ю. Ханютина — исследование на материале зарубежной кинофантастики вопроса о диалектике соотношения действительности и вымысла, социальных и политических параметров этого соотношения в искусстве.

Глубина анализа и широта охвата материала, эрудиция историка и дарование теоретика, свойственные работам Л. Козлова, привлекают и в его книге «Изображение и образ». Интересна как для киноведов, так и для широкого читателя книга М. Зака «Кино: личность и личное», где спокойно-доброжелательная манера

изложения удачно сочетается с проницательным и пристальным вниманием к работе режиссеров, актеров, ко всем структурам фильма, с умением рассмотреть конкретное явление в историческом развитии.

На фоне все еще недостаточного внимания киноведения к работе операторов нельзя не отметить появления книги Е. Громова «Кинооператор Анатолий Головня», где профессиональное и глубокое понимание специфики операторской работы выражено в ясной, живой, непринужденной, доступной широкому читателю форме.

При хроническом дефиците на работы по ис-

Н. Горницкая

тории кинодраматургии очень радует книга Л. Беловой «Сквозь время», давно ожидавшаяся читателями. В этом по существу первом столь основательном, систематизированном опыте рассмотрения кинодраматургии на протяжении нескольких десятилетий очень важны ясность и гражданственность позиции автора, умение использовать конкретный материал для теоретических обобщений. В книге звучит личная интонация и тонкий юмор — явление в научной литературе весьма редкое и тем более драгоценное.

Хочется отметить новую книгу Л. Аннинского «Лев Толстой и кинематограф». В ней скрупулезность изучения исторических фактов сочетается с новизной и смелостью подхода, острой полемичностью, безупречной логикой при рассмотрении сложного процесса взаимодействия искусств — кино и литературы.

И, наконец, книга И. Левшиной «Любите ли вы кино?», затрагивающая актуальнейшую практическую проблему — работу с фильмом в молодежной аудитории и воспитание посредством фильма.

Даже беглый обзор не дает возможности остановиться на всех интересных и значительных изданиях последнего десятилетия. Остался за его пределами ряд важных и полезных коллективных трудов, посвященных как истории кино, так и анализу современного кинематографического процесса (среди последних назову сборники «Кино и время», «Кинопанорама»).

Итак, киноведческий урожай 70-х годов можно смело признать неплохим. Он вырос в условиях, сложившихся после постановления ЦК КПСС, когда советская критика и киноведение вышли на новые рубежи, стали работать более активно, интенсивно и целенаправленно.

Что же касается опубликованных за последнее десятилетие принципиально важных статей и материалов дискуссий, то для меня особенно важным было все так или иначе связанное с проблемой «кино и зритель». Емкость и значимость проблемы, ее многоаспектность наглядно выявляет журнал «Искусство кино», где в этой рубрике печатались статьи различного направления, но почти всегда интересные. Здесь и «Красносельские парадоксы» В. Глотова — о соотношении запросов современной деревни и уровня киноискусства. Статья интересна острым фактическим материалом и, что особенно актуально, разносторонними наблюдениями и серьезными свидетельствами неосведомленности кинематографистов о многих сторонах жизни и о заботах деревни, о том, что хотя кино в какой-то (недостаточной) мере заполняет досуг сельского жителя, но остальное «некинематографическое пространство культурной нивы пока девственно или засеяно сорняками».

Под этой же рубрикой прошло за «круглым столом» широкое обсуждение фильма «Москва слезам не верит» с тем, чтобы разобраться в причинах и механизмах поистине тотального успеха этой картины. Другая, по-моему, закономерная форма изучения зрительских интересов — работа с письмами читателей. Здесь и публикация наиболее зрелых из них, и анализ откликов на ранее опубликованную в журнале статью А. Липкова о фильме «Странная женщина». Непосредственное отношение к теме

«Кино и зритель» имеет и другая рубрика журнала — «Современность и экран».

Хочется отметить в качестве положительного явления свойственную последним годам (хотя, по-моему, все же еще недостаточную) тенденцию к развитию широкого, всестороннего обсуждения актуальных вопросов современного художественного процесса, например, дискуссию на страницах «ИК» о стилевых направлениях в киноискусстве, в «Литературной газете» — о проблеме «кино и зритель». Другим вариантом подобного подхода к оценке художественного явления можно считать практикуемую в «ИК» одновременную публикацию нескольких рецензий на один кинофильм — примером служит появление в журнале статей Р. Кречетовой, Ст. Рассадина, А. Плахова о фильме Н. Михалкова «Несколько дней из жизни И. И. Обломова» с итоговым комментарием отдела советского киноискусства.

Говоря о жанре рецензии, можно подчеркнуть рост ее уровня за последнее десятилетие. Успешно сочетается мастерство киноведческого анализа с рассмотрением фильма в его социально-историческом аспекте. Особенно запомнились мне статьи Е. Стишовой о «Пяти вечерах» и о «Беде» — фильмах сложных, требующих концептуальных оценок, точно и всесторонне обоснованных.

Объем публикаций, особенно книг, явно отстает от запросов, которые ставит перед нами жизнь. Пользуясь случаем, я хотела бы привлечь внимание к важности изучения кино в системе всей художественной культуры. Журнал «Искусство кино» уже сделал важные шаги в этом направлении, опубликовав статьи М. Туровской «Кино — Чехов-77 — театр», М. Зака «Киноизображение слова» и «Литература и режиссер», а также диалог театрального режиссера А. Васильева с критиком П. Богдановой — весьма спорный, по-моему, но и чрезвычайно интересный.

В то же время досадно, что журнал сейчас почти не обращается к вопросам, связанным с телевидением. Ведь современный телеэкран служит площадкой, на которой отрабатываются важнейшие аспекты взаимодействия искусств. Мы не имеем права также забывать — в свете постановления ЦК о критике и решений XXVI съезда партии, — что анализ продукции зарубежного телекино весьма важен и актуален в русле нашей борьбы с буржуазной «массовой культурой», борьбы, которую мы в современных условиях должны вести более активно.

3. Мне представляется еще недостаточным сотрудничество киноведения с другими науками — социологией, философией, эстетикой, историей, а также с педагогикой, от чего в первую очередь страдает изучение многоаспектной проблемы «Кино и зритель». Этого же, кстати, настоятельно требуют и учебно-воспитательные задачи, встающие при работе с фильмом в детской и юношеской аудитории. Сегодня педагогам приходится решать их, руководствуясь, как правило, интуицией.

Требует, по-моему, постоянного внимания такой существенный для практики киноискусства теоретический вопрос, как проблема жанров. Вышедшие в последние годы работы (особенно хочу выделить сборник «Жанры кино»), включая диссертации, могут рассматриваться как серьезный шаг в этом направлении.

Я больше говорю о киноведении, чем о собственно кинокритике, но всем нам ясно, что она при всех своих достижениях, обязанных претворению в жизнь требований, сформулированных в партийных документах, еще не изжила недостатки, указанные в постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике». Нам предстоит большая и серьезная работа, ибо постановление — документ долговременного действия.

4. Наряду с известными критиками, которые, естественно, остаются опорой киножурналистики, появились новые авторские имена. Среди них внимание привлекли А. Плахов, С. Тримбач, В. Трояновский, Л. Мельвиль.

Однако хотелось бы чаще, гораздо чаще встречать имена молодых критиков и пожелать общесоюзному журналу, каким является «Искусство кино», расширить их географию хотя бы в той мере, как это свойственно «Вопросам литературы».

5. За истекшее десятилетие мне пришлось много заниматься вопросами истории кинема-

тографа (III и IV выпуски «Из истории «Ленфильма», статьи о прошлом ленинградского кинопроизводства, по вопросам методологии истории кино) и анализом современного кинопроцесса (первый сборник «Ленинградский экран»). За это же время сложился замысел новой большой темы — о взаимодействии кино с другими искусствами. Первым подходом к ней явилась книжка научно-практического характера «Основы киноискусства в системе подготовки режиссеров и театроведов» (для театрального института) с разделами «Кино и литература», «Кино и театр», «Кино и ТВ». Сейчас эта тема занимает ведущее место в моих личных научных планах и в планах сектора кино Ленинградского института театра, музыки и кинематографии. В ее русле ведется работа с издательством «Искусство» над законченной коллективной монографией «Кино и литература. Диалектика взаимодействия», где я выступаю редактором и автором двух глав. В близкой перспективе следующее большое коллективное исследование — «Кино в системе искусств».

Мне предстоит подготовить 5-й том «Из истории «Ленфильма», завершив начатое в 1968 году издание. После этого очень хотелось бы написать исследование «Ленфильм 30-х годов и современный кинематограф» — своего рода итог пяти выпусков «Из истории «Ленфильма». Надо закончить, наконец, давно начатую рукопись о путях сказки в современном кинематографе. Хотелось бы успеть еще кое-что...

Ленинград

Евгений Громов

В тот большой разговор, который журнал решил начать в связи с десятилетием постановления ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», мне хочется, не отвечая на все вопросы анкеты, включиться с размышлениями о профессии критика, исходя из личного опыта.

Молодая наука киноведение издавна рекрутировала свои кадры как из ВГИКа, так и из смежных гуманитарных дисциплин. Они не раз пополнялись за счет театроведов, большая группа их и сейчас очень активно и профессионально работает в кинематографе. Я пришел в киноведение из философии и эстетики. Ныне немало моих коллег работает в кино, в частности, во Всесоюзном научно-исследовательском институте киноискусства, а начиналась эта, условно говоря, философская волна лет двадцать тому назад, когда на кафедру философии ВГИКа пришли преподаватели, для которых вскоре кинематограф стал сначала любовью, а потом и второй специальностью, у иных даже поглотившей первую. Я занимал-

Е. Громов

ся тогда исследованием социологическо-психологических вопросов художественного творчества и как-то однажды понял, что мне абсолютно необходим выход в конкретику, в живую художественную практику. У меня был небольшой опыт работы в литературной критике. В юности я более всего увлекался литературой, но незаметно — вероятно, под влиянием своих студентов — я все больше стал «заболевать» кинематографом. Со временем эта «болезнь» превратилась в хроническую и, по-видимому, неизлечимую.

У меня не было особых трудностей с публикациями в специальной кинопрессе. Меня приладили (или я приладился) к написанию неких, как я потом стал их называть, полупарадных статей. Полупублицистические, полупопуляризаторские, они тогда, с легкой руки одного суперэнергичного эстетика, были весьма в моде. Такие статьи изготовлялись по несложной рецептуре. Бралась бесспорная истина, например, что искусство должно находить-

ся в тесной связи с жизнью, и излагалась с подобающими цитатами на двух-трех страницах, а затем шли конкретные примеры: для киножурнала — из области кино, для литературного — из области литературы и так далее. Опубликовав две-три подобные статьи, я понял, почему они не приносят творческого удовлетворения. В них, по самому их жанру, по самой их сути, не могло быть подлинного движения теории, которая бралась лишь в общих, а значит, и общеизвестных измерениях. Не содержалось в них и живого анализа искусства: примеры волей-неволей подгонялись под тезисы. Верхом авторского мастерства здесь являлось приведение примеров не однозначно позитивных или однозначно негативных, а по принципу «фифти-фифти». Тогда статья могла приобрести дискуссионный оттенок. Но именно оттенок, не больше. На серьезную дискуссионность она не вытягивала, это вообще бы противоречило ее жанру.

Сложилось прочное убеждение, что почти никто из творческих работников таких статей не читает. Привлекательнее оказалось поприще газетно-журнальной рецензии. Ведь через нее можно лучше всего войти в непосредственный контакт с художественной практикой.

Серьезное, аналитическое и оперативное рецензирование оказалось делом трудным. Не сразу, но постепенно мне удалось приобщиться к обзорно-рецензентской работе. Однако у меня сложилось убеждение, что возможности специалистов-искусствоведов и философов, пришедших в кинокритику, используются не полностью, односторонне. Чаще всего кинередакции ориентировали их узкокинематографически, с неодобрением относясь к размышлениям, сопоставлениям, аналогиям, которые выходили за рамки формально понимаемой задачи. Стремление рассматривать фильм или группу фильмов в более широком эстетико-философском аспекте, рассматривать кинематографические проблемы в реальном социокультурном контексте редко находило понимание и поддержку. Мол, зачем кинопрессе вторгаться в чужую епархию? У нее хватает своих забот! Ссылки на Эйзенштейна, с его энциклопедическим кругом интересов, сразу парировались недвусмысленным намеком на то, что нельзя забывать о различии между Юпитером и простыми смертными.

Прошли годы. Не только в теоретических сборниках, издаваемых во ВНИИ киноискусства, но и на страницах самого массового нашего киножурнала «Советский экран» спокойно публикуются материалы, выходящие за рамки собственно киноискусства, рассматривающие его в контексте общего развития художественной культуры. Я часто вспоминаю дискуссию о методологических вопросах современного киноведения, которая проходила несколько лет тому назад в журнале «Искусство кино». Дискуссия, в которой участвовали киноведы и эстетики, остро и глубоко поставила ряд общеискусствоведческих, философских проблем, в частности, столь актуальную и сложную, как проблема использования в гуманитарных науках, в том числе и в киноведении, приемов и средств точных наук. Интересный разговор шел в журнале о стилевом многообразии нашего многонационального экрана.

Знамение времени! В 70-е годы — и в этом, несомненно, один из плодотворнейших результатов влияния постановления ЦК — киноведение перестало замыкаться на самом себе. Развивая накопленный опыт, оно все активнее, органичнее и увереннее обращается сегодня к философии, эстетике, социологии, психологии. Это помогло ему стать более активной силой в идеологической борьбе. Оно существенно укрепило и расширило свою идейно-теоретическую базу. И в этом тоже ощутимо непосредственное влияние постановления ЦК КПСС «О литературно-художественной критике». Мы помним слова постановления о том, что «долг критики — глубоко анализировать явления, тенденции и закономерности современного художественного процесса, всемерно содействовать укреплению ленинских принципов партийности и народности, бороться за высокий идейно-эстетический уровень советского искусства, последовательно выступать против буржуазной идеологии. Литературно-художественная критика призвана способствовать расширению идейного кругозора художника и совершенствованию его мастерства».

Можно ли, однако, сказать, что нам удалось выполнить задачи, намеченные постановлением ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» и другими решениями партии по вопросам литературы и искусства, в особенности если учесть, что требования к нам постоянно растут, как это было подчеркнуто XXVI съездом КПСС? Сделано немало, но и нерешенных задач еще много. Отмечу некоторые из них.

Поднялся уровень теоретической мысли в киноведении. Но все еще не уберегаемся мы от полупарадных статей. Порою они принадлежат уважаемым, серьезным людям — и теоретикам, и творческим работникам, — написаны такие статьи вроде бы живо, легко. Однако живость эта мнимая. Доказывается доказанное, открывается открытое. Конечно, порою бывает полезным и необходимым повторить общеизвестные истины, напомнить о них. Плохо, однако, когда повторение подменяет собой все остальное.

Вроде бы противоположностью фразистой публицистике являются статьи подчеркнуто научные, академичные, так сказать, отрешенные от злобы дня. Сама по себе академичность — отнюдь не грех. Более того, актуальность мысли, концепции вовсе не равнозначна злободневности материала — он может быть разным по своим временным параметрам. Можно построить статью и книгу только на анализе по-новому понятого, сегодняшними глазами увиденного классического наследия, и это окажется вполне злободневным, острым именно благодаря закономерной, жизненно необходимой актуализации классического наследия, уберегающей ученого от ложной академичности. Но мы грешим и квазинаучностью, игрой модными терминами, схоластичностью, на опасность которой так своевременно указал XXVI съезд КПСС.

Не так давно я выступил на одной научной конференции против чрезмерного увлечения вопросами методологии. Это очень удивило некоторых моих коллег. Как можно сомневаться в важности методологических исследований? Ведь тут открывается бесконечное поле деятельности. Все верно. Тем не менее во всем должна быть мера. Надо не только призывать учиться плавать и готовиться к плаванию, но и входить в воду и плыть. Нельзя, в частности, апеллируя к кибернетике, структурализму, семиотике, без конца доказывать необходимость системно-комплексного анализа в киноведении. Гораздо важнее, хотя и труднее, осуществлять его на деле, применительно к конкретным темам, проблемам, задачам. Написать, например, рецензию, где бы оценивались все художественные компоненты фильма и рассматривалось их взаимодействие в составе целого.

Системно-комплексный анализ фильма и его компонентов, равно как и киноискусства в целом, предполагает, в качестве своего исходного условия, широкое и постоянное обращение к истории изучаемого предмета. К сожалению, здесь у нас немало пробелов. Киноведы старшего поколения являлись преимущественно историками кино. От истории некоторые из них двигались к теории — например С. С. Гинзбург, о котором я всегда вспоминаю с нежностью и благодарностью. Самая ценная его книга, ставшая, по-моему, киноведческой классикой, это «Кинематограф дореволюционной России», в которой глубоко, системно, во многом по-новому рассмотрен большой и очень важный период истории отечественного экрана. Последняя его работа, «Очерки истории кино», является подходом, подступом к созданию общей теории киноискусства. Конечно, у каждого ученого свой творческий путь, но очевидно и другое. Минуя историю, нельзя создавать теорию, как и в кинокритике нельзя серьезно работать, не владея историко-генетическим методом анализа материала: ведь все, что мы сегодня оцениваем, имеет свои корни, истоки, предшественников. Обогащение, обновление, а порою и пересмотр укоренившихся оценок исторического процесса является непременным залогом движения вперед любой науки. У нас же частенько из статьи в статью кочуют одни и те же цитаты и факты примерно в одинаковой интерпретации. Они уже нередко воспринимаются как клише — своего рода джентльменский набор учености, без которого, как без черного кожаного пиджака, нельзя появиться в «приличном

обществе». А между тем издаются новые собрания сочинений классиков кино, вышла в свет хрестоматия «Мастера кинорежиссуры о социалистическом реализме», из года в год ширится поток философских, эстетических, искусствоведческих работ, отечественных и зарубежных, представляющих первостепенный интерес для киноведения. Словом, есть все возможности для расширения списка цитируемых источников и введения в научный обиход новых имен, художественных явлений. И есть все возможности для того, чтобы по-новому взглянуть на известное, привычное.

Громадное значение постановления ЦК КПСС состоит и в том, что за последние годы у нас выросло немало талантливых киноведов. Однако нам следует заботиться об их научной ориентировке, об их специализации. Так, среди них трудно назвать специалистов по истории советского кино. Правда, некоторые публикации радуют и вселяют надежду. Сошлюсь на статью Е. Хохловой «Обращаясь к неизвестным страницам» о Льве Кулешове («Москва», 1981, № 6). Изучив его огромный архив, Хохлова показывает, как настойчиво стремился этот, по устаревшему мнению, «американец», якобы мало заботившийся о том, какую действительность отображать в своих картинах, поставить фильм на отечественном материале, современном и историческом. Осталось 25 задуманных им, но неосуществленных постановок, в том числе и по произведениям А. Фадеева и А. Серафимовича! Неосуществленных не по вине Л. Кулешова, а по стечению разных и сложных обстоятельств. В архивах нас ждет еще много открытий. Увы, почему-то киноведы там редкие гости. Мало мы заботимся и о сохранении для будущего современных материалов о творчестве наших крупнейших режиссеров, сценаристов, операторов, художников, актеров... Растить научную смену — дело не только ответственное, но и сложное, требующее — это не тавтология — подлинно научного подхода. Здесь тоже во исполнение долгосрочной программы, сформулированной в постановлении ЦК, нам необходимо разработать перспективный план, координирующий деятельность всех киноведческих учреждений. Что касается кинокритики, то, может быть, я ошибаюсь, но ее узловым звеном я считаю рецензию на фильм. В ней не только, словно на ладони, весь критик, с его вкусом, мерой проницательности, смелости, образованности. С рецензии, подчас крохотной, иногда вроде бы затерявшейся на газетной полосе, начинается жизнь фильма в общественном сознании. Потом в монографиях и исторических обзорах рецензию можно оспорить и, что неизбежно, уточнить, дополнить. Однако ее нельзя отменить. И очень хорошо, что самые видные наши киноведы не чураются рецензентской работы, постоянно обращаются к ней. Недавно «Искусство» выпустило сборник Р. Юренева «Книга фильмов». В ней — его статьи и рецензии разных лет, начиная с 1938 года. Очень интересное и поучительное издание! Надо надеяться, что оно найдет продолжение и появятся «книги фильмов» и других наших киноведов и кинокритиков. Ибо их рецензентская «поденщина» — неотъемлемая часть кинопроцесса и важный факт истории кино.

Говорят — и даже доказывают это социологически, — что публика, как правило, не читает рецензий. Вопрос этот пока не прояснен. Но мы знаем, что она обычно недурно осведомлена о том, как фильм оценивается в печати. И это оказывает на нее свое воздействие, иногда противоречивое.

В постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» огромное значение придается критическим обзорам и рецензиям. Отмечается, что многие произведения остаются вне поля зрения критики. Сегодня в плане количественном дело обстоит лучше. Переходит ли количество в качество — вот вопрос. Однако сначала о количестве. Ясно, что все кино- и телефильмы не попадают и не могут попасть в зону внимания редакций. Чем же они руководствуются в выборе фильмов для рецензирования? Логику и критерии здесь уловить можно далеко не всегда. А ведь это крайне важная проблема — в ряду других, вытекающих из постановления ЦК КПСС. Понятно, что все хотят откликнуться на выдающиеся картины, однако их в году появляется

пять-шесть... Рецензирование же остальных зачастую зависит, похоже, от неизвестных и непредсказуемых факторов. Популярная столичная газета охотно рецензирует, что само по себе прекрасно, картины о моряках, рыбаках, сельских тружениках, но уклоняется от серьезного разговора о непростом фильме, посвященном ее городу. Зато об этом фильме пишет, и не слишком квалифицированно, печатный орган совсем иного профиля... Разумеется, невозможно директивно и наглухо закрепить за данной газетой или массовым журналом определенную область кино- и телепродукции. Но подумать о проведении какой-то общей линии и о координации усилий прессы все же необходимо. Без этого трудно бороться с субъективизмом и вкусовщиной в художественной критике.

Главным критерием, конечно, остаются профессиональные качества и идейно-теоретический уровень рецензий, их партийная направленность. С грустью я должен отметить, что теперь даже реже, чем прежде, приходится встречать на страницах общей прессы фамилии известных, авторитетных киноведов. Порою создается впечатление, что о кино и телевидении пишет кто угодно, но не специалисты. Это же так просто... Посмотрел картину и ее восторженно пересказал. Поэтому и сегодня актуально звучат слова постановления ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» о том, что «публикуемые рецензии нередко носят односторонний характер, содержат необоснованные комплименты, сводятся к беглому пересказу содержания произведения, не дают представления о его реальном значении и ценности». Нам нужно более решительно изменить этот недостаток совместно с работниками прессы, от требовательности, принципиальности и сознания ответственности которых зависит очень многое.

Одна молодая журналистка с полной убежденностью в своей правоте сказала мне, что каждая ее рецензия есть объяснение режиссеру либо в любви, либо в ненависти. По этому поводу я мог заметить лишь одно: лучше объясняться с режиссером наедине, а не публично. Однако для таких объяснений, преимущественно в любви, порою охотно предоставляются печатные страницы. Менее охотно, а подчас, скажем прямо, совсем неохотно они предоставляются для объективно-аналитических материалов.

Конечно, мы, в особенности в специальных киножурналах, открыто выступаем против откровенно слабых фильмов, ремесленной режиссуры, мнимопроблемной драматургии. Но они все-таки на виду, их анализ — сравнительно легкий хлеб. Гораздо сложнее выявить просчеты фильма, который в целом получился, заслуживает поддержки и одобрения. Это мы делаем редко. И оказываем художникам плохую услугу. Ведь есть в их работах промахи, о них надо говорить без обиняков — прежде всего для того, чтобы они не накапливались, и, разумеется, чтобы не снижались идейно-художественные критерии оценки. Столь же непросто и обратное: уловить живое, перспективное в работе, которая художнику не удалась.

В живой многоцветности конкретного анализа наглядно проявляются гражданская, партийная позиция и профессиональное мастерство кинокритика, его требовательная заинтересованность в полноводном развитии искусства. Перед лицом такого анализа — разумеется, бережного, тактичного, взвешенного — должны быть в принципе равны и молодой дебютант, и мастер, имя которого уже вписано в историю кино. Подлинное уважение к художнику выражается в том, что о его произведении говорится правда. Это порою со всех точек зрения нелегко. Но давно известно, что быть критиком — трудная должность. Трудная и ответственная.

Артем Дубровин

1. Перемены несомненны и наглядны. Для широкого освещения и анализа художественного процесса созданы такие условия, которые обязывают к иному, чем раньше, уровню осмысления эстетической проблематики. Это каждодневно ощущается, в частности, нами, рабо-

тающими в просторных комнатах особняка в Дегтярном переулке: вместо прежнего небольшого сектора в расположенном неподалеку искусствоведческом институте развернул свою деятельность новый теоретический центр — Всесоюзный научно-исследовательский институт киноискусства, основанный вскоре после опубликования двух партийных постановлений — «О литературно-художественной критике» и «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» — и имеющий в активе уже около ста монографий, сборников, исследований.

Можно сказать без преувеличения: и в Москве, и в других городах и республиках десятилетие работы критиков и киноведов по выполнению этих почти одновременно принятых решений ЦК партии стало периодом значительных сдвигов в развитии литературы об искусстве экрана как в ее актуальных газетно-журнальных проявлениях, так и в подготовке фундаментальных научных трудов. К этому надо добавить повседневную жизнь «устной кинокритики», дух эстетического поиска, пронизывающий и солидные дискуссии в конференц-залах, и стихийные горячие споры «без регламента». Дело идет все более развернуто и дружно. Примером тому может служить слаженная коллективная работа многонационального Совета по координации научных исследований в области киноведения, не случайно созданного именно в этот период. Нельзя не сказать и о товарищеских контактах с киноведами других социалистических стран, о нашем совместном участии в идеологической борьбе.

Размах работы все шире. Ну, а что касается ее содержания, то хотелось бы коснуться по крайней мере двух моментов.

Прежде всего, это все более явная нацеленность тех, кто пишет о кино, на живое, активное и притом научно обоснованное проникновение в самую сердцевину художественной практики. Дело не только в том, что ученые выступают и как рецензенты, а рецензенты опираются на науку. И не в одном лишь прямом общении с мастерами кино суть этой связи с художественной жизнью, хотя, к примеру, в нашем институте уже десятки кинематографистов охотно принимали и принимают участие в творческих беседах с научными сотрудниками, а исследователи, в свою очередь, стали непременными участниками жарких диспутов киноработников всех республик. Главное — внутренний пафос самой исследовательской и критической мысли, которая черпает в практике стимулы и проблематику, обретает в ней опору в поисках истины.

И другой немаловажный фактор: растет историзм теории и теоретичность истории кино. Достаточно, скажем, перечитать написанные в последние годы научные биографии класси-

А. Дубровин

ков советского экрана, чтобы увидеть, как увеличивается в них удельный вес обобщающих выводов. И наоборот, в собственно теоретических работах бросается в глаза внимание к исторической динамике, эстафете поисков, закономерной смене образных систем.

2. Все интересные работы в области кино перечислить просто невозможно. Примерное, хотя, конечно, не всеохватывающее, представление об успехах кинокритики последних лет, теории и истории киноискусства дает перечень книг и статей, удостоенных премий Союза кинематографистов СССР. Кстати, само введение этой меры повышения общественного внимания к киноведческому цеху — это ведь тоже прямое следствие постановления «О литературно-художественной критике».

3. Критики могли бы назвать себя так, как иногда называют общественных контролеров: прожектористы. Наши киноведческие прожектора хорошо помогают оценить достигнутое, по-праздничному подсвечивая рельефы возве-

денного мастерами советского кино здания новаторского искусства, но не всегда они столь же ярко освещают, говоря словами производственников, скрытые резервы и упущенные возможности. Прогностическая функция искусствознания и «движущейся эстетики» еще явно отстает от развития художественной мысли. На это прямо было указано в постановлении, но перелом пока не достигнут.

И еще одно беспокоит: достаточна ли нынешняя издательская база для растущей продукции кинокритиков, теоретиков и историков кино?

4. Что сказать о киноведческой смене? В общем-то пополнение нашего цеха подтверждает: слова «молодые» и «молодцы» — от одного корня. Приведу одну лишь иллюстрацию. Наш институт не только готовит книги для издательства «Искусство», но и самостоятельно выпускает небольшие тома научных трудов; так вот, эти оперативно выходящие книжки получили у нас негласное название: «Сборники молодых ученых». Главное место там и вправду занимают статьи нового поколения киноведов.

Совещания-семинары и объединения молодых кинокритиков, порожденные атмосферой, которой мы обязаны партийным документам, говорят об их одаренности и растущей зрелости нового поколения. Нам всем надо, думается, полнее это учитывать, больше доверять «новичкам». И в духе требований постановления больше заботиться об их идейном росте.

А молодежи хотелось бы пожелать более интенсивно осмысливать перспективы советского экранного искусства: в исследовании актуальных вопросов его художественного метода, в открытии богатого потенциала, еще далеко не полностью выявляемого, — немало белых пятен. Плохо, когда не привит вкус к этой проблематике, а так бывает. Еще хуже, если молодому человеку не хватает новаторской дерзости в подходе к существенным вопросам искусства. Негоже ждать, пока новое в кинопроцессе будет окончательно узаконено признанными мастерами. Кинокритик, пусть молодой, — это ведь тоже кинематографист.

5. Теперь — «самоотчет». За эти годы вышли четыре моих монографии: «Цель художника. Проблемы теории социалистического искусства»; «О партийности художественного творчества. Теоретические вопросы»; «Типическое. К эстетике нашего кино»; «Жизнь — кинообраз — жизнь. Из истории типизации». Из выступлений в текущей печати можно назвать, в частности, статьи по эстетике, опубликованные журналом «Коммунист», материалы в «Искусстве кино», в «Советском экране», в институтских изданиях. Принципиально важным для меня явилось появление статьи «Еще раз о национальной культуре» в недавнем выпуске сборника «Кино и время».

О сделанном судить читателю. Я же рассматриваю многое из написанного как подступы к участию в фундаментальной коллективной работе «Эстетика социалистического киноискусства». У нас много говорится о рассмотрении проблем творческого метода применительно к художественной специфике кинематографа, но в чем состоят собственно эстетические закономерности, определяющие новаторство именно нашего кино, причем закономерности не частные, а главные, охватывающие «необходимое и достаточное», — вот тема, еще требующая от всех нас больших исследовательских усилий.

Иногда слышишь: а не устарел ли подход к искусству с такими традиционными дефинициями эстетики, как, например, возвышенное или прекрасное? Что-то, мол, не особенно работают эти «старомодные» категории на современном материале и на сегодняшнем уровне искусствоведческой методологии... На это хочется ответить: разве суть только в «категориальном аппарате», а не в живых проблемах — вечных, но каждый раз встающих по-новому? Вопрос-то ведь стоит так: ждем ли мы просто прилежного, «правильного» искусства или же искусства высокого и прекрасного? И категории ли повинны в том, что они у нас «не работают»: может быть, скажем честно, это мы сами не работаем как следует над постижением «законов красоты»? Вот и попробуем поработать, но, разумеется, не дедовскими способами, а так, как позволяет и велит нынешний день искусства, науки, критики.

Карен Калантар

1. Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» сыграло и продолжает играть решающую роль в активизации кинокритики и киноведения. Как всякий диалектический процесс, ход выполнения выдвинутой постановлением боевой программы имел свои приливы и отливы, но общий итог проделанной за десять лет работы может быть оценен высоко. И сегодня состояние нашей кинокритики мы рассматриваем, как это указано в постановлении, исходя из реального укрупнения роли художественной культуры в общенародном деле коммунистического строительства. Значение литературы и искусства и, конечно же, кинематографа в жизни современного общества с исчерпывающей полнотой вскрыто и освещено на XXVI съезде КПСС, в приветствиях Л. И. Брежнева Московским международным и Всесоюзным кинофестивалям, в его приветственном письме мастерам экрана по случаю 60-летия советского кино. Партийная позиция в этом вопросе определяет и профессиональные задачи теории кино и кинокритики. Они становятся все более сложными, фронт нашей работы постоянно расширяется, а наше участие в современной идейно-эстетической борьбе становится все более активным и непосредственным.

2. Трудно переоценить значение таких изданий, как трехтомники В. Пудовкина и М. Ромма. Идейно-теоретическое наследие крупнейших мастеров отечественного кино неизмеримо обогащает духовную сокровищницу нашего искусства, служит кинематографистам подспорьем и ориентиром в работе. Говорю это под впечатлением от недавно прочитанного первого тома Избранных сочинений Михаила Ромма. Прекрасная книга! Хочется поблагодарить всех, кто так любовно над ней трудился.

Из акций журнала «Искусство кино», посвященных национальным кинематографиям, запомнилась дискуссия о грузинском кино. Правда, протекала она не совсем обычно. Несколько обескуражило ее начало: статья Ю. Богомолова «Грузинское кино: отношение к действительности», яркая по форме, содержавшая ряд тонких наблюдений, тем не менее многим показалась «бесперспективной» и неверной по существу. Но, несмотря на иные неожиданные «сюжетные повороты» в ходе дискуссии и излишний драматизм, думаю, она оказалась полезной и поучительной для всех наших национальных кинематографий.

В последний раз журнал опубликовал обзорную статью об армянском кино в январе 1976 года. Одна статья за шесть лет — не слишком много! Правда, за этот же срок на страницах журнала появлялись рецензии на армянские фильмы. В целом впечатление таково, что интерес журнала к республиканским

К. Калантар

кинематографиям носит несколько академический характер. «Искусству кино» стоило бы активней и действенней вмешиваться в дела периферийных студий, так сказать, держать руку на пульсе национальных кинематографий, чтобы появление обзорно-проблемной статьи или рецензии не воспринималось на местах как «исключение из правила», как «событие», а стало обычной практикой.

Совершенно очевидны сдвиги, происшедшие в реализации задачи активной, последовательной критики буржуазной кинопродукции в системе «массовой культуры», различных надуманных концепций в области теории и истории кино. Эта работа ведется широким фронтом, в ней активно участвует и издательство «Искусство», и ВНИИ киноискусства, и журнал «Искусство кино».

В связи с только что сказанным хотел бы отметить книгу «Экран и идеологическая борьба». Изданная в 1976 году, она, по-моему, и сейчас полностью сохраняет свою актуаль-

ность. Этот коллективный труд — результат серьезного и целенаправленного изучения целого комплекса проблем, характерных для современной идейной борьбы в сфере киноискусства. Сегодня наши задачи усложнились. Выполняя решения XXVI съезда партии, указания Л. И. Брежнева, мы должны практике буржуазного реакционного кино научно, аргументированно и с публицистической страстью противопоставлять высокие идеалы социалистического киноискусства, исторический и современный опыт советского кино. Наше участие в идеологической борьбе должно быть более активным, широким, целенаправленным, более наступательным.

3. Мне кажется, надо прежде всего отдать себе отчет в том, насколько мы преуспели в решении задач, вытекающих из констатационной части партийного документа. Там, в частности, говорилось: «Существенные недостатки имеются в практике рецензирования. Публикуемые рецензии нередко носят односторонний характер, содержат необоснованные комплименты, сводятся к беглому пересказу содержания произведения, не дают представления о его реальном значении и ценности. Многие книги, спектакли, фильмы... вообще остаются вне поля зрения критики».

Было бы ничем не оправданным прекраснодушием полагать, что эти недостатки полностью изжиты. Серьезным препятствием к их устранению является все еще встречающаяся в кинокритике комплиментарность. Примеров приводить не хочется, потому что почти любая рецензия, которую бы я назвал, ничем «не хуже» других подобных статей.

Можно пересчитать по пальцам фильмы армянских студий, удостоившиеся рецензий, скажем, на страницах журнала «Советский экран». Но удивительно, что не лучше обстоит дело с рецензированием фильмов в республиканской печати. А о проблемных статьях не приходится и говорить.

Наблюдающийся в последние годы интерес нашей критики к проблеме «Кино и зритель» вполне закономерен. Внимание к ней особенно усилилось после Всесоюзного совещания работников кино в марте 1979 года, на котором прозвучало насущное желание кинематографической общественности думать об успехе каждой картины, более остро ставить проблему специфики общественной функции кино.

Не обошлось в этом деле и без перехлестов. Передо мной материалы заседания Совета по координации научно-исследовательских работ в области киноведения, изданные ВНИИ киноискусства под названием «Проблемы социологии кино» (Москва, 1978). Там есть такое утверждение: «Ныне авторитет таланта должен проверяться авторитетом успеха». Думаю, что подобная формулировка — упрощение проблемы и ненужная крайность (к счастью, она не характерна для содержательного и полезного разговора на заседании Совета). Такая постановка вопроса, абсолютизирующая успех, но не уточняющая, о каком именно успехе идет речь, чревата снижением эстетических критериев оценок произведений киноискусства и не очень согласуется с положениями постановления о том, что «критика должна сочетать точность идейных оценок, глубину социального анализа с эстетической взыскательностью, бережным отношением к таланту, к плодотворным творческим поискам».

4. Мне нравятся статьи А. Трошина, А. Плахова. С интересом прочел статьи Л. Польской «Просторы жизни — параметры жанра» в «Искусстве кино» и В. Ивановой «В буднях кинопроката, или О пользе среднего фильма» в «Советской культуре». Из молодых армянских критиков надо назвать Г. Закояна.

5. Недавно закончил довольно объемистое исследование «Концепция фильма и актерский образ». Должен уточнить: оно посвящено армянскому кино. Опыт создания актерского образа как важнейшего фактора реализации идейно-художественной концепции фильма, если рассматривать этот опыт в связи с проблемами национальной самобытности киноискусства, мне кажется, помогает понять некоторые закономерности развития республиканского кинематографа в системе многонационального советского кино.

С конца 1979 года в Институте искусств АН Армянской ССР действует отдел телевидения и кино, которым я руковожу. Два слова о

том, над чем трудятся сотрудники отдела и киноведы, связанные с ним научной работой. М. Стамболцян занят исследованием, посвященным проблемам экранизации в армянском кино, С. Асмикян пишет работу «Проблемы финала фильма», тема аспирантки С. Матевосян — «Современная армянская кинорежиссура». Ведется работа по подготовке армянского кинотелесловаря. Естественно, любое проявление внимания со стороны ВНИИ киноискусства к работе нашего отдела, делающего свои первые шаги, нас радует и воодушевелят. Хотелось бы, чтобы его было больше: всесторонняя помощь и контакты нам необходимы.

В 1980 году в Ереване вышел в свет научный сборник «Проблемы кино и телевидения». Опыт издания такого рода книг в республике был начат свыше двадцати лет назад, но затем прервался. Теперь он возобновлен и будет продолжен. Кстати, неплохо бы журналу «Искусство кино» прорецензировать этот сборник. Кажется, редакции «Искусства кино» и «Советского экрана» неохотно публикуют (или вовсе не публикуют?) рецензии на киноведческие сборники, выходящие в республиках. Если можно и нужно публиковать рецензии на фильмы республиканских студий, то почему необязательно рецензирование коллективных трудов по киноискусству, появление которых в республиках пока еще редкость?

Ереван

Анатолий Красинский

1. То, что общественный авторитет критики и киноведения за годы, прошедшие после постановления ЦК КПСС, значительно вырос, не подлежит сомнению. Сам факт появления партийного документа, акцентировавшего внимание на повышении идейно-теоретического и профессионального уровня литературно-художественной критики, не мог не повлиять и на расширение сферы приложения критических сил, и на качественный рост киноведческих исследований, выступлений критиков в печати. Положения этого партийного документа, направленные на усиление активности и принципиальности критики, несомненно сыграли определяющую роль в нашей повседневной практической работе. Постановление привело к более четкому осознанию необходимости соотносить явления киноискусства с явлениями жизни, более пристально рассматривать кинопроизведения с позиций жизненной правды. Оно способствовало утверждению ясности мировоззренческих и эстетических позиций критики. Повысился философский и эстетический уровень кинокритики, она стала более активной и последовательной в утверждении рево-

А. Красинский

люционных, гуманистических идеалов советского искусства, в разоблачении реакционной сущности буржуазной «массовой культуры» (достаточно назвать работы А. Караганова, В. Баскакова, С. Герасимова, С. Юткевича, С. Фрейлиха, И. Вайсфельда, Е. Громова, Н. Зайцева, А. Дубровина, Г. Капралова).

2. Можно назвать немало имен киноведов, которые в 70-е годы в новых, гораздо более благоприятных условиях, созданных после постановления, многое сделали для реализации его творческой программы. Имена я не называю по той причине, что они хорошо известны, да и список получился бы хотя и длинноватым, но все же неспособным претендовать на полноту. Оперировать же только привычными обоймами имен вряд ли есть смысл.

Наряду с книгами наших известных киноведов и критиков, посвященных как настоящему, так и прошлому кинематографа (а их вышло в эти годы немало), хотелось бы обратить внимание на выход коллективных работ, весьма важных и для развития киноведческой мыс-

ли, и для творческой практики. Это «Проблемы современного кино», «Жанры кино». Весьма плодотворной была дискуссия «Социалистический реализм и современный кинематографический процесс». С большим интересом я ознакомился на страницах «Искусства кино» с материалами дискуссии о грузинском кинематографе.

3. Отдавая должное достижениям киноведения и кинокритики, было бы ошибочным утверждать, что наша нынешняя киноведческая практика дает основания только для оптимистических выводов. К сожалению, это не так, если исходить из требований, сформулированных в постановлении ЦК, в трудах Л. И. Брежнева. Мы погрешили бы против истины, если бы взяли на себя смелость заявить: наша критика самым активным образом влияет на сегодняшний кинопроцесс. Чтобы подкрепить столь широковещательную декларацию, мы вряд ли нашли бы достаточно убедительные аргументы. Конечно, критика не упускает из поля зрения наиболее интересные киноработы, в ряде случаев глубоко и талантливо анализирует их. Содержательные публикации такого рода не такая уж редкость и в газетной периодике, и в журналах кинематографического профиля. Однако нельзя не заметить, что крайне мало встречается публикаций, где тот или иной фильм рассматривается не только сам по себе, но и как одно из звеньев текущего кинопроцесса. Надо смотреть правде в глаза: кинокритика пока еще весьма слабо улавливает ведущие тенденции развития современного советского кино, лишь иногда берет на себя смелость прогнозировать дальнейшее его движение. Она отдает предпочтение констатации сделанного, созданного и в меньшей степени ориентирует мастеров экрана. В своих обобщающих суждениях она главным образом опирается на заметные кинопроизведения, оставляя порою без внимания широкий поток фильмов, которые и составляют основу текущего киноре пертуара. Избавляясь от этого недостатка, мы должны более четко и последовательно руководствоваться положениями постановления ЦК КПСС и идеями, содержащимися в работах Л. И. Брежнева.

Еще подлежат тщательному осмыслению те процессы в нашем кино, которые вызваны продиктованным временем резким поворотом кинематографа к зрительской аудитории. Принимая во внимание насущную необходимость такого поворота, не следует закрывать глаза на отдельные связанные с ним негативные моменты. Под флагом борьбы за зрителя некоторые ремесленники от кинематографа не очень-то хотят считаться с идейно-нравственными законами нашего искусства. Откровенно говоря, не всегда хочется присоединяться к звучащим иногда неумеренным восторгам по поводу заполнения зрительных залов в связи с показом того или иного фильма. Зрителя надо завоевывать — в конце концов, в этом смысл работы кинематографистов. Но напрашивается вопрос: на каких путях? Убежден, что не на путях подражания некоторым зарубежным образцам не очень высокой пробы. Если внимательно посмотреть на некоторые фильмы последних лет, то нетрудно увидеть в них некритическое, механическое заимствование методов и форм западного киноискусства.

В «Искусстве кино» в статье В Ишимова, на мой взгляд, дана очень четкая и глубокая характеристика такого «кинобоевика», как «Пираты XX века». Хорошо, что мы отдаем себе отчет в истинной художественной и нравственной «ценности» этого фильма. К сожалению, такой отчет далеко не всегда отдают себе те, кто с безудержной лихостью создают подобные кинопроизведения. Последние выходят на экран и собирают многомиллионную аудиторию, состоящую в первую очередь из молодых, начинающих свою сознательную жизнь зрителей. Какие нравственные уроки извлекают они из таких картин?

Мы совершенно справедливо говорим о необходимости разоблачения в фильмах потребительского омещанивания определенной категории людей, но в меньшей степени обращаем внимание на обывательские позиции, которыми руководствуются отдельные кинематографисты. Очень уж обожают они показывать на экране «роскошную» жизнь (особенно когда это касается прошлого), отдают ее изображению все свое мастерство и вдохно-

вение. Когда смотришь, например, кинопроизведения, подобные недавно вышедшей на экран картине «Идеальный муж», на память невольно приходят слова небезызвестного персонажа из «Двенадцати стульев» Ильфа и Петрова, который, глядя на расписные потолки, на малахитовую колонну дворца, с завистливой тоской восклицал: «Эх! Люди жили!»

Ветры пошлости долетают и до нас, и кому как не критике ставить перед ними заслон, помогать зрителю различать в киноискусстве истинное и ложное. Нельзя сказать, что мы, вооруженные постановлением, не говорим обо всем этом — о холодном, бездушном ремесленничестве, о расплывчатости идейно-художественных критериев, о дурном вкусе авторов и т. д. Но, может быть, нам недостает доказательности, а суждения наши бывают слишком обтекаемы? Ведь активная жизненная позиция, о которой на XXV съезде КПСС говорил Л. И. Брежнев, необходима критику не меньше, чем художнику! Без нее нет смысла толковать о профессионализме.

Более решительно и доказательно должны мы бороться с буржуазной идеологией и моралью, разоблачая те формы, в которых они пропагандируются коммерческим кинематографом, прорывающимся и на наш экран.

Сегодня много рассуждают о том, что кинематограф, соревнуясь с телевидением, должен ориентироваться на большие, масштабные, зрелищно яркие произведения, то есть ставить такие фильмы, которые не под силу создавать телевидению. Может быть, в подобных рассуждениях и есть резон. Однако завоевывать кинозрителя, очевидно, можно не только масштабностью и зрелищностью. «Камерный» фильм для «большого» экрана способен заинтересовать огромную аудиторию, если в нем будут ставиться важнейшие вопросы нашего бытия. В конце концов, история советского кино доказала, что только большие идеи рождают большие картины. Не будем забывать о ведущей роли фактора общественной значимости произведения.

И несколько слов о том, что иногда мешает критике выполнять свои задачи. По-прежнему остаются неизжитыми взгляды на критику как на обслуживающий персонал при искусстве. Самому авторитетному критику порой трудно состязаться с самым посредственным режиссером во внимании к своей деятельности. Медвежью услугу объективному анализу достоинств и недостатков кинопроизведений оказывают всякого рода (весьма многочисленные) внутренние кинофестивали, на которых принято одаривать призами, премиями, грамотами чуть ли не всех участников. Эти награды по принципу «всем сестрам по серьгам» ведут к размыванию критериев оценок.

4. В эти годы на страницах кинематографических изданий и в газетной периодике появилось немало новых имен киноведов и критиков. Среди них есть люди несомненно талантливые. Однако, как мне кажется, высокий уровень современного киноведения и критики поддерживается в основном именами представителей старшего поколения.

5. Написал несколько книг, касающихся проблем развития белорусского кино. Последняя опубликованная работа — «Кинодокумент и образ времени». Принимал участие в создании коллективных киноведческих исследований. Готовится к печати книга о взаимовлиянии игрового и документального кино. Вместе со своими коллегами-киноведами завершаю работу, посвященную развитию современного белорусского киноискусства.

Минск

Александр Липков

1. Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» повысило чувство ответственности критиков, осознание ими того, что их труд не некая часть, отъединенная от работы художников, но неотъемлемая составляющая всего художественного процесса. В этом мне видится его главное, наисущественнейшее и по сей день значение. Статья о том или ином фильме не есть лишь авторское самовыражение того, кто ее написал, но часть судьбы

кинематографического произведения, его взаимоотношений со зрителем, часть судьбы художника, его создавшего, тех лент, к которым он еще только готовится. А может быть, и других лент, которые создадут совсем другие художники: ведь точный, убедительный анализ одного фильма может подвигнуть зрителя к пониманию другого, и, наоборот, неискреннее, конъюнктурное суждение об одной картине отвратить зрителя от другой, заслуживающей его внимания. Не хочу переоценивать ни значения своей профессии, ни тем более собственной в ней персоны. Фильм вполне может просуществовать и без всякого отклика на него в

А. Липков

печати и к тому же иметь успех в прокате; но судьба картины, обойденной вниманием критики либо же, в силу тех или иных заслуг ее автора, огражденной от беспристрастного разбора достоинств и недостатков, ущербна, и эта ущербность скажется и на последующих работах художника.

За истекшие после постановления десять лет повысился уровень критики, она стала более теоретичной, то есть основанной не на одних лишь вкусовых пристрастиях и текущих установках, личностных симпатиях и антипатиях, но на достаточно серьезной мировоззренческой основе, на основательном фундаменте самых разнообразных, отвечающих современным требованиям знаний — социологических, психологических, семиотических, коммуникативных. Говоря словами постановления, повысился философский и эстетический уровень критики. Естественно, все это не отменяет ни личностного взгляда критика, ни критерия совести, которым поверяется все написанное. Речь всего лишь о том, что уровень задач стал более высоким, требования к ответственности, обоснованности, аргументированности критического суждения возросли. И это ощутимый результат постановления ЦК КПСС «О литературно-художественной критике».

Разумеется, еще предостаточно образчиков критики поверхностной, торопливо-всеядной, равнодушной, озабоченной лишь стремлением «соответствовать моменту». Но тем разительнее сегодня перепад между уровнями критики профессиональной и критики, пытающейся выглядеть таковой.

2—3. Можно назвать немало серьезных и, как мне думается, принципиально важных работ, таких, как «Лев Толстой и кинематограф» Льва Аннинского, «Проблема времени в художественном телевидении» Юрия Богомолова, «Уникальное и тиражируемое» Неи Зоркой, дискуссии о стиле и о грузинском кино в журнале «Искусство кино», размышления о проблемах зрительского успеха фильмов. Многие выступления отличала острота, глубина, подлинная актуальность, искусствоведческая оснащенность, нешаблонность точки зрения на проблему — одним словом, профессиональность суждений. А выносить такие суждения и есть дело критики, как отметил на XXVI съезде партии Л. И. Брежнев, подчеркнув тем самым и обязанность критики, и лежащую на ней ответственность.

Меня нимало не смущает то, что далеко не со всем я могу согласиться в этих работах, но ведь суждение критика — не школьный учебник, не прописи для неграмотных. Оно воспринимается каждым в контексте его личного опыта, и если оно этот опыт обогащает, заставляет работать мысль, помогает более глубоко вникнуть и в суть самого произведения, и в суть кинематографа как искусства, значит, труд критика был не бесполезным.

Книга, статья, вообще любое критическое слово для меня ценно лишь постольку, поскольку способно производить какую-то работу — помогать понять еще не понятое, формировать мнения и вкусы, побуждать к поискам, влиять на судьбу произведения. Картотечная систематизация фактов — тоже необходимая

составляющая критической работы, без нее нет критики, но и критикой она тоже еще не является. Критика есть действие.

Другой распространенный грех критики — умиротворенное самодовольство, проявляющееся в формах достаточно разнообразных. И в том, как критик любуется собственным словом, ощущая себя последней инстанцией в раздаче серег, и в том, что фильм, о котором он пишет, для него не цель, а средство, способ самовысказывания (или хуже того — самовыпячивания), а не соучастия в общем деле, и в том, наконец, что острота разговора, какой требует избранная тема, подчас заведомо нивелируется, углы обходятся: вроде бы о фильме написано и в то же время ничего о нем не сказано.

Эти грехи свойственны не только статьям, но и книгам. Их как будто выходило немало, но тех, которые хотелось бы держать под рукой, на ближней полке, — считанные единицы. Киноредакция издательства «Искусство» в последнее время старательно избегает тем актуальных, дискуссионных, требующих своего осмысления сегодня, сейчас.

Хорошо, конечно, что вышла, к примеру, книга о Кареле Земане. Но гораздо интереснее было бы прочитать ее лет двадцать назад, когда фильмы этого режиссера явились для кинематографа открытием новых путей. Ну, что ж, подождем еще лет двадцать: может быть, тогда мы, наконец, дождемся книг о сегодняшних лидерах мультипликации — о Ф. Хитруке и Ю. Норштейне.

4. В сегодняшней кинокритике есть немало молодых имен, уже достаточно заметных (М. Ямпольский, А. Плахов, Т. Иенсен, Н. Зархи, Л. Польская, О. Суркова-Шушкалова, В. Вишняков — этот список неполон). Было немало обративших на себя внимание статей, в том числе и опубликованных в журнале «Искусство кино», не раз в последние годы предоставлявшем молодым авторам возможность высказаться по поводу фильмов и кинематографических явлений, каковые по неписаной табели о рангах прежде почитались прерогативой критиков маститых. И все же мне думается, что молодые в сегодняшней критике явно еще работают не в полную меру сил. Причин тому немало, но наиболее существенной из них мне кажется нехватка кинематографических изданий.

Я всегда считал, что кинокритика отнюдь не ограничивается рецензиями, статьями, книгами. И репортаж со съемок, и интервью, и информация в десять строчек есть жанры критические, дающие возможность выразить свое авторское отношение, свое понимание кинематографа. Работа в этих «низких» критических жанрах не только не бесполезна, но, по-моему, очень важна. Она дает знание живой кинематографической практики, понимание тех проблем, которые сегодня более всего привлекают внимание кинематографистов. Она дает критику чувство неотделимости его работы от всего кинематографического процесса, со всей его поэзией творчества и прозой производства. Весь этот наисущественнейший для критика опыт лучше всего может дать сотрудничество с газетой. Сегодня киногазеты, даже такого куцеватого листка, каким было в свое время «Советское кино», нет. На становлении молодых критиков этот пробел сказывается наиболее отрицательно.

5. Что касается итогов собственной работы за прошедшие годы, то, пожалуй, момент для подведения итогов сейчас не самый удачный. Впрочем, надеюсь, достаточно скоро выйдет из печати книга «Все краски экрана», основу которой составили статьи именно последнего десятилетия, и тогда о результатах сделанного будет легче судить. А в основном считаю для себя последние годы временем перехода в иную сферу — теоретическую, что вовсе не означает разрыва с критикой, с заботами повседневной кинопрактики.

Темы, которыми я сейчас более всего занимаюсь, — режиссер в процессе создания фильма; взаимодействие кино с «младшими» (телевидение) и «старшими» (литература, театр) видами искусств; понятие «аттракциона» в кинематографе, в других видах искусств, в живой повседневной действительности — для меня неотрывны от актуальных сегодняшних задач киноискусства.

Николай Полюхов

1. Хотелось бы прежде всего подчеркнуть, что постановление ЦК КПСС способствовало укреплению авторитета художественной критики и искусствоведения как одной из форм выражения духовной жизни общества. Акцентирование роли и значения художественной критики и науки об искусстве не могло не сказаться на их развитии самым плодотворным образом.

Хорошо известны следствия этого, выразившиеся (если говорить о сфере кинематографической) в создании Научно-исследовательского института киноискусства, в расширении киноисследований в других научных центрах, в увеличении киноизданий, публикаций в периодической прессе, в пропаганде киноискусства по телевидению и т. д.

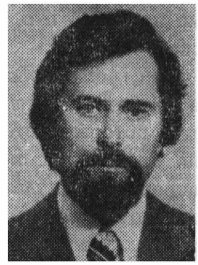
Конечно же, мощным стимулом явилось постановление и для внутреннего развития художественной критики и искусствоведения, для расширения фронта работы и ее интенсификации в каждой республике.

Благодаря постановлению появилась возможность целенаправленной исследовательской работы в Академии наук Молдавии, сначала в рамках единого искусствоведческого сектора, а затем в рамках дополнительно созданного сектора театра и кино. Появились первые аспиранты и первые защищенные диссертации по проблемам развития молдавского кино. Больше стали уделять внимания кинокритике наши республиканские журналы. Газета «Калтура», преобразованная в многополосный еженедельник «Литература шиарта», перешла к регулярным публикациям материалов по искусству, в том числе и по кино. Более разнообразной стала и кинокритика. Если в прежние времена она в основном ограничивалась одним жанром — рецензией, то после выхода постановления стали все чаще появляться проблемные, обзорные статьи, обобщающие опыт молдавского кино, анализирующие важные тенденции его развития.

Разумеется, нет никакого резона закрывать глаза на то, что для реализации программы, очерченной постановлением, нами еще не все сделано: у кинокритики и киноведения немало недостатков, слабостей, досадных упущений. Тем не менее положительные сдвиги в работе, обусловленные влиянием важного партийного документа, очевидны.

2. Четко обозначившееся в последнее десятилетие расширение интересов киноисследователей, их обращение к углубленной разработке актуальных проблем, заметное на многих важных направлениях,— вот первое, что свидетельствует о плодотворном влиянии постановления на нашу киномысль.

Продолжающееся издание теоретического наследия виднейших мастеров советского кино и



Н. Полюхов

фундаментальных монографий об их творчестве; завершение выпуска четырехтомной истории советского многонационального киноискусства; работа по подготовке истории мирового кино; интенсивные исследования проблем социалистического реализма, традиций и новаторства, функционирования кино в эпоху НТР, природы жанров киноискусства, кинематографа и зрителя и многих других; обобщение опыта киноискусства стран социалистического содружества, наших национальных кинематографий, их взаимосвязей и взаимовлияния; практика воспитания кинорежиссера — таковы основные направления, по которым развиваются киноисследования. И большинство обнародованных материалов — будь то книги, результаты дискуссий или статьи — свидетельствует о прочной методологической и теоретической оснащенности, идеологической наступательности, воспитательной значимости нашего киноведения и кинокритики.

Отражением этих плодотворных сдвигов яв-

ляется работа журнала «Искусство кино», уровень его публикаций. Очень интересны, содержательны, поучительны проведенные им дискуссии о грузинском кино, о проблемах стилей современного киноискусства, о методологии киноведения. Привлекают широтой подхода и глубиной анализа многие материалы в рубриках «Теория и история», «Современность и экран»; достоин всяческого развития раздел «Клуб молодых». Каждое из этих направлений принципиально важно.

Высоко ценя наш ведущий киножурнал, заслуженно отмеченный высокой наградой — орденом Трудового Красного Знамени, его ощутимый реальный вклад в развитие кинокритики и киноведения, хотелось бы попутно высказать в его адрес несколько пожеланий.

Первое связано с проблемой «Кино и зритель». На мой взгляд, такая рубрика сегодня необходима, неизбежна и должна быть постоянной: ее авторы непременно займутся рассмотрением таких вопросов, как народность и массовость произведений экрана, феномен успеха фильма и феномен «трудного» фильма, этажи восприятия кинопроизведения и формирование художественного вкуса зрителей.

Второе пожелание касается более регулярного освещения проблем развития национальных кинематографий. Опыт в этом направлении у журнала есть. Это и упоминавшаяся уже дискуссия о грузинском кино, и анализ состояния белорусского, эстонского кино. Важно, представляется мне, чтобы такие материалы появлялись регулярно как необходимый стимул для развития каждого из отрядов нашего многонационального экрана. К написанию таких материалов одинаково полезно было бы привлекать и авторитетных московских авторов, и республиканских кинокритиков и киноведов.

Стоит, по-моему, подумать и о том, чтобы прочнее внедрить в практику журнала публикацию проблемных кинообзоров. Сейчас это делается редковато и, так сказать, локально — как бы в виде сводной рецензии на несколько однотипных фильмов. А ведь какую добрую службу могли бы сослужить годовые обзоры, обзоры дебютов или «вторых шагов».

3. Недочеты недочетам — рознь. Есть «узкие» места в силу того, что невозможно — по крайней мере в сравнительно небольшой срок — объять необъятное, есть просто не задавшиеся или не очень получившиеся начинания, есть недостатки, идущие от нечеткой оформленности самого материала исследования. Но нашей критикой не изжиты еще и недостатки, которые были указаны в постановлении Центрального Комитета.

Мы все еще редко соотносим явления искусства с жизнью — а это одно из основных требований постановления. Редко, робко, непоследовательно. Чаще всего говорим о важности темы, о значительности материала, хотя Л. И. Брежнев на XXVI съезде партии подчеркнул, что нельзя актуальностью темы оправдать несовершенство, убожество формы. Мало мы еще заботимся об идейном воспитании и профессиональной подготовке кинокритиков — а ведь в постановлении эта важная задача поставлена четко.

Беспокоят и не решенные до конца издательские проблемы кинокритики. В стране по-прежнему нет киногазеты, которая должна стать оперативным центром важнейшего из искусств. Во многих республиках нет специализированных изданий хотя бы по искусству в целом, не говоря уже о киноискусстве. В Молдавии, например, дело обстоит именно так. Газеты и журналы общего профиля по отношению к кинокритике занимают по-прежнему весьма вольную позицию: могут печатать рецензии, статьи, могут не печатать. Четкой программы освещения художественной культуры у них нет. Есть факты, свидетельствующие о том, что в некоторых республиканских изданиях внимание к анализу литературно-художественного процесса даже уменьшилось.

И еще одна важная проблема — прямые связи критики и кинопроцесса. У нас пока во многом идет движение по параллелям. Критика может хоть в колокола бить — кинопроизводство не слышит. Нам нужно устанавливать более прочные и постоянные творческие связи с практикой, регулярно обсуждать фильмы с их авторами, с работниками киностудий, Госкино. Возросли бы авторитет наших выступле-

ний и наша ответственность за них, с другой стороны, ответственность киностудии за качество своей продукции. В рамках такой двусторонней связи более активной и действенной оказалась бы работа секций Союза кинематографистов.

4. Молодость критика или исследователя — понятие, разумеется, условное. Важно, что в киноведение и кинокритику постоянно вливаются новые, активно действующие силы. Об этом свидетельствуют многие из вышедших в последнее десятилетие книг, серьезных исследований, статей, рецензий. Для одних кинокритиков, киноведов минувший период был временем пробы сил и утверждения на избранном поприще, для других — порой творческого расцвета.

Что касается тех, кто в последние годы постоянно обращает на себя внимание, то в их ряду справедливо было бы, на мой взгляд, назвать многих — А. Плахова, О. Михайлову, Л. Польскую, Г. Прожико, О. Ульянову, В. Широкого, Н. Зархи, Ю. Тюрина. Долго перечислять даже тех, кто на виду, чьи выступления часты и заметны в журналах «Искусство кино» и «Советский экран», в «Советской культуре» и «Литературной газете». А ведь сколько имен, пусть и не значащихся еще в активе наших центральных изданий, стало реальным пополнением рядов кинокритиков в республиках! Этим пополнением — сужу по Молдавии — во многом определяется развитие нашей кинокритики и киноведения.

Таким образом, подъем кинокритики, вызванный постановлением ЦК, очевиден. Но нет причины для самоуспокоенности. Молодому поколению надо работать еще активнее.

5. Планы собственной работы оказались в силу разных причин выполненными не полностью. Вышла брошюра о киноискусстве Советской Молдавии, написаны (в соавторстве) статьи о развитии молдавского кино, публиковал журнальные и газетные статьи и рецензии, делал доклады и сообщения на научных конференциях — о проблемах молдавского игрового, мультипликационного и документального кино, о задачах молдавской кинокритики, закончил исследование проблем освоения молдавским киноискусством современной тематики, оставшееся, к сожалению, неопубликованным. Не один год сотрудничаю с телевидением в качестве автора и ведущего регулярных передач (сначала «Диалоги о кино», теперь — «У киноафиши»).

В перспективе — написание работы о нравственно-эстетическом потенциале молдавского кино.

Кишинев

Ромил Соболев

1. Время, которое прошло после опубликования постановления ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», было важнейшим периодом в истории советской кинокритики. Период этот отнюдь не кончился, напротив, мы находимся, возможно, лишь в начале пути. Здесь надо принять во внимание особые обстоятельства, определившие движение всего советского кинематографа в 70-х годах.

Речь идет о постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», принятом в том же году, что и постановление «О литературно-художественной критике». Нет сомнений, что кинокритики не могут не воспринимать два эти партийные документа в органичном единстве. В отличие, скажем, от своих литературных коллег кинокритики оказались в особо благоприятных условиях, ибо они получили не только творческие и методологические указания партии, но еще и конкретизацию рабочих задач применительно к искусству кино, и — акцентируем этот момент! — практическую помощь в решении этих задач.

Наиболее зримым выражением этой помощи стало создание Всесоюзного научно-исследовательского института киноискусства, в короткий срок получившего международное признание в качестве крупнейшего и активнейшего центра разработки теоретических и практических проблем во всех сферах функционирования кинематографа и смежных с ним дисциплин. Дискуссии и симпозиумы, проведенные

институтом и собиравшие специалистов из республик и братских стран социалистического мира, коллективные работы его научных сотрудников, особенно посвященные вопросам социалистического реализма, борьбы идей на экранах, жанрам и т. д., — все это были события, на мой взгляд, принципиального значения, едва ли не крупнейшие в области киноведения.

Они не только потребовали от критиков решительного улучшения их работы в соответствии с «возрастающей ролью художественной культуры в коммунистическом строительстве», но и укрепили и подняли их авторитет.

Для кинокритиков это обстоятельство опять же имело особенное значение. Вспоминаю в этой связи давнее — где-то на грани 50-х и 60-х годов — выступление Ростислава Николаевича Юренева в Доме кино. Он с юмором (в котором, однако, было много горечи) говорил тогда, что, мол, в синтетическом искусстве кино есть специалисты всех родов — нет лишь критиков, что даже самые интеллигентные режиссеры смотрят на них с недоумением: на что они, мол, нужны... Теперь такой взгляд на критиков ушел в далекое прошлое — это наглядный и чрезвычайно важный для нас результат постановления.

Сегодня критики — полноправные и уважаемые участники кинопроцесса. К голосам лучших из них прислушиваются внимательно и реагируют живо. Порой даже слишком живо, как это было, например, в случае острой реакции грузинских мастеров на статью об их фильмах Ю. Богомолова — статью в общем-то рядовую, в меру спорную, но в основном, на мой взгляд, достаточно доказательную в критике некоторых тенденций грузинского кино.

Под влиянием постановления «О литературно-художественной критике» произошли сдвиги в работе киножурналов и издательств. В них значительно расширилось поле приложения сил критиков. Помимо издательства «Искусство», книги о кино ныне выпускают Госполитиздат, «Молодая гвардия», «Знание» и некоторые другие центральные издательства. Ежегодно приходят интересные книги из Киева, Минска, Тбилиси, Ташкента, Риги.

Нельзя не отметить высокий идейно-художественный уровень массовой кинолитературы, выпускаемой Союзом кинематографистов СССР. Это ведь трудно — писать для молодежи, для людей, далеких от кино и, может быть, почти не имеющих гуманитарных знаний. Не сразу и, пожалуй, не без просчетов, но издательский отдел ВБПК СК СССР добился, что большинство наших кинокритиков научились и стали писать для массового читателя.

Нельзя также не видеть, как расширилась и улучшилась работа «Союзинформкино». Выходящие там брошюры, буклеты, разного рода тематические выпуски теперь не только информируют и пропагандируют, но и воспитывают зрителя, поднимают его культуру. Не говоря уж о том, что «Союзинформкино» для критиков — кладезь информации по всем прокатным картинам.

Р. Соболев

2. Год назад В. Фомин попытался подсчитать, сколько вышло в 70-х годах книг о кино на русском языке. Получилось (по наверняка неполным данным) около 1000 названий. За минувший год эта цифра увеличилась еще минимум на 100. Много! Выбрать отсюда несколько книг трудно, выбор, конечно же, будет субъективным. Для меня лично особенно ценными оказались монографии В. Ждана «Введение в эстетику фильма», В. Баскакова «Противоречивый экран», Е. Громова «Духовность экрана», С. Герасимова «Воспитание кинорежиссера», Л. Козлова «Изображение и образ», А. Дубровина «Типическое», М. Зака «Михаил Ромм и традиции советской кинорежиссуры». Очень высоко оцениваю небольшую по объему, но емкую книгу С. Дробашенко «Феномен достоверности» — пока единствен-

ную, насколько я знаю, по теории документального кино. Столь разные — и по поднимаемым проблемам, и по авторским стилям — работы объединяет то, что они не описательны, а в меру сил и способностей каждого автора представляют собой попытку углубленного исследования. Это качество, которое киноведение приобрело в последние годы под прямым влиянием постановления «О литературно-художественной критике». С этой точки зрения названные книги составляют, на мой взгляд, своего рода теоретический базис для дальнейшего движения нашего киноведения.

Интересны и сборники А. Караганова, Р. Юренева, С. Юткевича, составленные из статей разных лет. Особо выделил бы в этом ряду блестящую книгу покойного М. Блеймана «О кино — свидетельские показания». Ценен по-своему и сборник «На экране — Америка», удачно составленный, но, на мой взгляд, не очень удачно прокомментированный И. Кокоревым. Своеобразна книга Н. Зоркой «На рубеже столетий».

Ни в какое иное десятилетие не выходило так много умных, содержательных книг.

3. Главный результат минувшего десятилетия в области кинокритики, прямо связанный с постановлением ЦК, — всесторонний и глубокий анализ того, что называют феноменом советского кино. Об этом говорят почти все книги, выше перечисленные. Но есть, как мне думается, определенный разрыв между итоговыми работами типа книг А. Караганова, М. Зака, Е. Громова, С. Фрейлиха и других и так называемой текущей критикой. Книги, за самым малым исключением, дают оценки трезвые, объективные, непредвзятые. А рецензии, на мой взгляд, по-прежнему, как отмечалось в постановлении, «нередко носят односторонний характер, содержат необоснованные комплименты, сводятся к беглому пересказу содержания произведения, не дают представления о его реальном значении и ценности».

Исключения, конечно, есть. Традиционно серьезно, на высоком идейно-теоретическом уровне ведет рецензионную работу журнал «Искусство кино». Хороши — критичны, когда надо, тактичны и доказательны — статьи в «Литературной газете». Но в других газетах, а также и в журнале «Советский экран», рецензии зачастую есть не что иное, как разновидность рекламы новых фильмов. Критики, расхваливающие заведомо слабую картину, обычно знают, что она слаба. Но... редакции подчас не хотят ничего иного, кроме «беглого пересказа» и общих комплиментов. Особенно если речь идет о картинах маститых режиссеров, которых прошлые заслуги как бы вывели из-под текущей критики.

Что касается зарубежной тематики, то здесь, на мой взгляд, свои трудности и парадоксы. Может быть, я ошибаюсь, но ощущение такое: в последние годы книг и статей о зарубежном кино у нас стало появляться меньше. Перестали выходить в издательстве «Искусство» сборники «На экранах мира» и «Актеры зарубежного кино», редко выходят «Мифы и реальность». Новые переводы относятся преимущественно к далекому прошлому зарубежного кино. Между тем в традициях советской кинокритики — острое внимание к мировому кинопроцессу, последовательная поддержка всего передового в мировом кино, непримиримая борьба с реакционными тенденциями в нем.

У нас явно недостаточно работ, посвященных проблемам кино социалистических и развивающихся стран. Например, первая, последняя и единственная брошюра о кино социалистической Румынии вышла в 1965 году. О кино Латинской Америки (так называемом «синема ново»), ярком, противоречивом, в значительной части реалистическом и революционном по содержанию, нет даже брошюры, а статьи поверхностны. Между тем фильмы этих стран идут на наших экранах, и долг критики — помочь зрителям ориентироваться в этом сложном явлении.

4. Легко увидеть, что у нас сейчас равно активно и плодотворно работают критики разных поколений — и метры, как С. Юткевич, Р. Юренев, В. Ждан и другие, начавшие свою деятельность в 30-е и 40-е годы, и молодежь, делающая первые шаги.

На мой взгляд, ВГИК в минувшее десятилетие выпустил много очень способной молодежи, которая, однако, странным образом мало-

известна в качестве кинокритиков. Эта молодежь вскоре после получения образования отдала время и способности подготовке и защите кандидатских диссертаций. Мне довелось читать их работы: как правило, это серьезные научные труды, заслуженно приносящие их авторам ученые степени. Но эти работы в очень малой мере участвуют в текущем кинопроцессе: диссертация, если она не опубликована, превращается в своего рода «вещь в себе», окаменевает на библиотечной полке.

Можно надеяться, что десятки диссертантов 70-х годов — это и есть тот резерв кинокритики, которому принадлежат 80-е и более поздние годы. Что они, утвердившись как молодые искусствоведы, вскоре станут постоянными авторами в периодической прессе. Если так случится, уровень критики непременно поднимется.

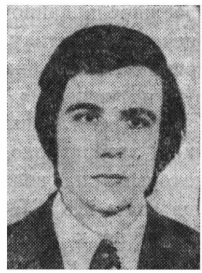
Впрочем, пока это лишь надежда. Есть одно «но», заставляющее опасаться, что какая-то часть этих молодых знатоков кино так никогда и не выйдет по-настоящему на страницы газет и журналов: их неумение писать для широких кругов читателей. Такое умение приобретается не просто. Критики, получившие признание в минувшем десятилетии, пользующиеся высоким авторитетом, прошли школу поденной работы в газетах и журналах.

5. В минувшем десятилетии мне удалось осуществить давнюю мечту — написать о жизни и творчестве Довженко, так что для меня это были счастливые годы.

Сергей Тримбач

Роль постановления ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» в прогрессе нашей критики поистине неоценима. Важно, в первую очередь, подчеркнуть, что это документ, рассчитанный на длительный период воздействия на общественное сознание и на общественное бытие. Именно так мы его и рассматриваем. Располагая такой программой действий, можно с уверенностью и оптимизмом смотреть в будущее, трезво отдавая себе отчет в том, что с каждым годом задачи, которые критика призвана решать, становятся все более сложными, масштабными.

Рост авторитета и действенности литературно-художественной критики зависит прежде всего от наших журналов — «Вопросов литературы», «Литературного обозрения», «Декоративного искусства СССР», «Театра», «Театральной жизни», «Советского экрана», «Искусства кино». Ряд дискуссий, проведенных на страницах последнего, привлекли к себе большое внимание общественности, отразив отраднейшие перемены в советском киноведении. Думается, что в первую очередь это



С. Тримбач

касается большого разговора о грузинском кино, имевшего, можно смело утверждать, резонанс, который вряд ли сравним с каким-либо другим событием в истории послевоенной кинокритики. В этой дискуссии как раз и обнаружил себя зрелый историзм современной кинокритики, ее способность анализировать то многообразие жанров и стилей советского искусства, о ценности которого говорил Л. И. Брежнев на Всесоюзном съезде учителей. Она продемонстрировала, при различии мнений, исходных позиций, оценок, умение вскрывать объективную логику кинопроцесса, его внутренние закономерности. Нет нужды доказывать, насколько это важно.

Возросший уровень исторического мышления кинокритики и киноведения представлен в работах Р. Юренева, А. Дубровина, С. Фрейлиха, Г. Капралова, А. Караганова, И. Вайсфельда, М. Туровской, М. Зака, Н. Зоркой, Ю. Богомолова, В. Михалковича, Е. Стишовой, Л. Козлова, А. Трошина, открывающих новые воз-

можности постижения художественного процесса.

Не все согласны с тем, что критика может быть обоснованно футурологической, опираться в своих прогнозах на теоретическую основу. Приведу характерное высказывание. «Как критики сто лет назад не в силах были предугадать появления Чехова и Горького, так и я не берусь судить, — меланхолически замечает литературный критик С. Чупринин, — какая из наметившихся сейчас линий в нашей молодой литературе окажется наиболее перспективной». И далее он говорит о «растерянности критика перед будущим», причем растерянность эта представляется ему как нечто неизбежное в данном случае. «...На что еще и опереться критику, занявшемуся прогнозами,— вопрощает Чупринин, — как не на собственную интуицию..?» [1]

Одно из главных, принципиальных завоеваний литературно-художественной критики, которым она непосредственно обязана постановлению ЦК КПСС, принятому нами как руководство к действию, состоит за минувшие десять лет, как мне кажется, еще и в том, что воззрения, подобные приведенному выше, сегодня кажутся анахронизмом. Интуиция, конечно же, необходима, как и в любом виде творчества, но разве только ею жива критика?

Существуют ведь бессмертные традиции русской критической мысли. «Литературные мечтания» — с этой статьи, как известно, начинался Белинский. Мечтания! Помним его вызывающее: «У нас нет литературы!» Казалось бы, полемический перехлест. Но статья построена на солидном историческом фундаменте. Русская литература впервые с такой полнотой представлена в ней как явление социокультурное, развивающееся, сложное. Проделав новаторский исторический анализ, критик обнаружил зияющую пустоту на современном ему этапе развития литературы. Она должна бы уже войти в период, поименованный Белинским прозаически-народным, но... Но нет еще писателей, которые бы это направление представляли. Нет, хотя все предпосылки для его возникновения уже сложились и потребность в нем уже существует. А это значит, что новый период наступит непременно. И глубоко закономерно, что сразу же (сразу же!) после выхода в свет «Миргорода» и «Арабесок» Гоголь был объявлен Белинским главой новой русской литературы. Жизнь подтвердила обоснованность его критической концепции. Но именно тем, что последняя уже существовала, и объясняется то обстоятельство, что Гоголю (в отличие от Чехова и многих других) не пришлось ждать признания критики.

Работая десять лет по-новому, соотнося свою деятельность с партийными документами, критика, мне кажется, все более ясно осознавала, что она выглядит как нечто аморфное, вялое, бесхребетное, если не выдвигает достаточно четких концепций общего развития искусства. Стремление к их выработке и отличает работы названных мною критиков. Конечно, даже самые глубокие концепции не уберегают критика от ошибок. Мы помним, как ошибались Белинский, Добролюбов, Чернышевский, Писарев, Плеханов. Но их просчеты были неизбежны в ходе научного поиска, исследовательского эксперимента, в процессе смелой постановки нерешенных проблем. Их уроки нисколько не устарели. Время требует от критики смелости и прозорливости. Нужно мечтать, нужно пытаться увидеть завтрашний день, а для этого необходимы достаточно твердые, надежные опоры.

Один из серьезных недостатков нашей критики, который был отмечен десять лет назад в постановлении ЦК КПСС, — неумение соотносить явления искусства с жизнью. Несмотря на заметные достижения нашего цеха, вряд ли кто станет утверждать, что сегодня мы здесь исправили положение решительным образом. Это и заставляет все чаще задумываться о том, что же такое умение критика раскрывать глубинную взаимосвязь искусства и жизни? Вряд ли можно ответить на этот вопрос, изучая лишь механизмы овладения некими рационализированными средствами критического (охватывающего социологический, культурологический, сравнительно-исторический и другие методы) анализа искусства

[1] Чупринин С. Каждому — свое! — Литературная учеба, 1981, № 1, с. 117.

и действительности. Речь должна вестись, вероятно, о том, что эффективность работы критика зависит в первую очередь от того, насколько выявлено в ней личностное, продуманное и выстраданное отношение критика к социальной действительности, к культуре, к историческому творчеству народных масс. Настоящий критик ведь тоже, как и художник, обладает своим внутренним миром, своей системой ценностей, иначе он остается невидимкой. Белинский — это же целая духовная вселенная, реальность которой не подлежит сомнению. Статьи его, рецензии, письма — не просто отклики на то или иное явление, но работа, постоянная работа по осознанию социальных, нравственных задач, осмысление общественно-психологических форм нового, действительного человека (то, как она осуществлялась, великолепно показано в ряде трудов Л. Гинзбург). И поэтому Белинский мог с полным правом написать друзьям: «Пишу не для вас и не для себя, а для публики».

Каждый ли из современных критиков может так сказать о себе? Вряд ли. Не потому ли и интерес публики к современной критике растет медленно? Если за писаниями критика не чувствуется богатая, многосторонняя личность, выстраданное отношение не только к данному произведению, а к тому, чем живет наше общество, не сможет он всерьез и надолго войти в духовный мир, в опыт читателя.

Я заговорил о великих традициях отечественной критики не случайно. Перед поколением, которое вступило в нее в 70-е годы, в благоприятных условиях, созданных заботой партии о развитии социалистической культуры, стоит задача всерьез осмыслить происходящие в жизни нашего общества процессы, осознать свое место в рабочем строю. А это значит, что каждому из нас нужно непрерывно создавать самого себя по высоким меркам настоящего и будущего. Участвовать в общем созидательном труде невозможно при помощи средств, не ставших твоим завоеванием и достоянием. Как замечательно сказал некогда в статье о Хемингуэе Платонов, «чтобы изменить жизнь, превратить ее в счастливое будущее, надо... иметь в себе... зерно этого будущего как элемент личного характера».

Отряд молодых критиков насчитывает сегодня таких интересных, своеобразно мыслящих людей, как А. Плахов, М. Ямпольский, Т. Иенсен, О. Ковалов, Л. Мельвиль, О. Суркова-Шушкалова; из украинских критиков я бы назвал в первую очередь Е. Марголита, В. Барановского и А. Рутковского. Большинство из них не только критики, но и киноведы — теоретики и историки. Влияние постановления ЦК КПСС сказалось на их судьбе самым непосредственным образом, биографически и творчески. Художественный вкус, аналитические способности, стремление исследовать как отдельный фильм, так и весь кинопроцесс в целом, понимание сущности и специфики искусства, его роли и места в жизни культуры (культуроведческие склонности свойственны едва ли не каждому из названных мною критиков) — вот что, мне кажется, отличает лучших представителей нашего поколения. До недавних пор мне казалось, что серьезному критику этого вполне достаточно. Но сегодня я думаю, что всем нам очень не хватает умения определять, что несет творчество художника в качестве объективной жизненной правды. Нас почти не занимает вопрос о том, какой пробы эта правда и в какой степени она выступает действительностью нашего общественного сознания, подвигая его к решению насущнейших проблем жизни. В конечном счете это, видимо, и предопределяет явно заниженный гражданский тонус части нашей молодой критики.

Очевидным доказательством действенности постановления ЦК КПСС является все более отчетливое стремление советской кинокритики сопрягать исследование внутрихудожественных процессов с изучением реальных жизненных явлений в их нерасторжимой взаимосвязи и взаимообусловленности. Показательными в этой связи представляются мне вышедшие недавно книги «Изображение и образ. Очерки по исторической поэтике советского кино» Л. Козлова и «Уникальное и тиражированное. Средства массовой информации и репроду-

цированное искусство» Н. Зоркой. Равно как и дискуссии о стилевых направлениях в современном советском кинематографе и о грузинском кино, проведенные журналом «Искусство кино», а также лучшие статьи сборников «Кино и время», «Кинопанорама», «Жанры кино».

Хотелось бы сказать о том, что наша периодическая печать слабо способствует процессу активизации кинокритики. Совершенно непонятно, скажем, отчего практически в каждой газете есть постоянный спортивный обозреватель и нет кинообозревателей? Впрочем, мне этот вопрос стал яснее после того, как я сделал попытку регулярно писать для одной из газет. Увы, от этой затеи пришлось быстро отказаться: меня поразило пренебрежение к моей работе, с которым я встретился. Если подобный случай происходит где-то в начале пути, легко можно было бы сломаться. К счастью, мне знакомо и совершенно другое отношение к нашей профессии. За это я всегда благодарен «Искусству кино».

В целом же перспективы развития нашей кинокритики кажутся мне вполне благоприятными. Необходимо только нам всем быть более смелыми, более дерзкими, больше мечтать. И не бояться ответственности: мы вправе и обязаны — к этому призывает нас партия — более решительно и последовательно повышать авторитет кинокритики, который и облегчал бы работу каждого из нас и делал бы ее более полной, сознательной, полноценной.

Я еще только начинаю работать в критике. Самым памятным событием для меня стало участие в обсуждении картины «Вавилон-XX» И. Миколайчука на страницах «Искусства кино». После этого я, пожалуй, впервые понял, насколько сложна и ответственна деятельность критика.

Очень хочется найти себя. И потом не отступать. Очень хочется, чтобы в том, что я пишу, каким-то образом выразился жизненный опыт, мироощущение моего поколения, язык, на котором оно пытается говорить с миром. И еще: постигать закономерности исторического пути украинской социалистической национальной культуры и ее органической части — кинематографа в системе многонационального советского кино.

Задумано многое, да сбудется ли? Тут есть, правда, один секрет: чтобы люди поверили в тебя, надо верить в людей, в свой народ, в свое государство. Верить по-настоящему, работать по-настоящему. Тогда не обманешься в судьбе, ведь она у нас общая.

Киев

Татьяна Эльманович

1. Думаю, любой из нас, критиков, по опыту своей работы за последние десять лет может судить о тех благотворных переменах, которые вызвало постановление ЦК КПСС.

Есть несколько причин роста авторитета кинокритики. Одна из них — это опора критической мысли на заметные достижения отечественного киноведения.

За последнее десятилетие стало очевидным, что киноведению не миновать более глубокой разработки узловых проблем эстетики, таких, например, как теория жанра и стиля, творческого метода и типизации, и что наука о кино тогда может стать теоретической базой критики, когда упрочит свои связи с кинопроцессом. Стремление теории стать активным участником выразилось в повышенном внимании к идейно-художественным проблемам, которые заострились необыкновенно в наш век НТР. Это проблемы массового зрителя и индивидуального восприятия, тиражирования, типологии аудиовизуальных форм в различных сферах их бытования, грядущий видеофильм, социология зрителя кино и ТВ.

Рецензия является основным мостиком, который киноведение перекидывает на берег практики, и обеспечивает тем живой обмен веществ между исследовательской и художественной областями кинематографической деятельности.

2. Литература о кинематографе обширна и многообразна. За последние десять лет вышло много хороших книг. Каждая из них по-свое-

му отвечает требованиям, поставленным перед нами партией. Выдающиеся события — издание трехтомника В. Пудовкина, «Кинематографического наследия» Л. Кулешова, собрания сочинений М. Ромма. Очень важны новые исследования творческого наследия классиков. Отмечу прекрасную монографию А. Караганова «Всеволод Пудовкин». Вполне заслуженно книга В. Шкловского об Эйзенштейне — первая киноведческая работа — удостоена Государственной премии СССР. И конечно же, читатели вправе ждать самого скорого издания более полного собрания сочинений С. Эйзенштейна.

Что касается злободневных проблем, то здесь на долю единственного теоретического журнала «Искусство кино» выпадает особо ответственная роль стимулировать нас своими дискуссиями, статьями с интригующей припиской «печатается в порядке обсуждения», объединяя все большее число авторов за неким условным «круглым столом», накрытым для всех критиков нашей страны.

В журнале за десять лет было напечатано много интересного и принципиально важного, но хотелось бы подчеркнуть значение таких публикаций, как дискуссия по вопросам стиля: она сняла, наконец, застоявшееся противопоставление «поэтического» и «прозаического» направлений в нашем кинематографе, которое породило столько путаницы в критике.

Меня взволновала статья М. Туровской «В эпоху технической воспроизводимости».

Мне представляется очень важной статья И. Лисаковского «Реализм: особенности и функции», в частности, благодаря противостоянию автора воинствующей нетерпимости, с какой некоторые критики рубят с плеча при виде любого кадра, выделяющегося необычностью — и в сторону документальности, и в сторону живописности.

В материалах о западном кинематографе я с интересом прочла статью Л. Мельвиль «Подводя итоги «параллельного кино» — о западном неофициальном политическом кинематографе леворадикального направления.

Материалы, исследующие сложные процессы нарождения нового типа фильма, создаваемого преимущественно средствами видеотехники и нацеленного не на массовое, а на идивидуальное восприятие, как мне кажется, должны бы появляться на страницах нашей кинопрессы чаще, так как этот процесс важен и не случаен с точки зрения развития кинематографа в целом.

И, наконец, мне хотелось бы особо отметить рубрику «ИК» «Интервью между съемками». В ней можно прочесть о работе над картинами, которые вызывают потом бурные споры зрителей и критиков, а иногда — и молчание последних.

Мы высоко ценим киноведческое наследие

Т. Эльманович

наших режиссеров-классиков и порою относимся невнимательно к теоретической мысли практиков — своих современников. Между тем сегодня трудно найти серьезное теоретическое исследование, в котором не было бы ссылок на статью А. Тарковского «Запечатленное время». В связи с этим, думаю, напечатанную в «ИК» статью А. Тарковского и О. Сурковой-Шушкаловой «О кинообразе» следует считать принципиально важной публикацией журнала, которая приобретет со временем не меньшую ценность, чем «Запечатленное время».

3 — 4. Киноведение, как и сам кинематограф, находится в беспрерывном становлении. А всему живому присуще «обновлять клетки». Благодаря постановлению ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» и другим решениям партии процесс обновления киноведения значительно ускорился. Но иногда, мне кажется, мы словно пугаемся этого движения и стремимся что-то затвердить навсегда. Стремление высказать некую незыблемую формулу ведет к отставанию от практики, которая вы-

двигает все новые и новые задачи. Это один из существенных недостатков кинотеории: практика опережает ее!

Теоретическая мысль без дара предвидения бескрыла, вяла. Радует то, что сегодня мы более смело заглядываем вперед, более уверенно делаем свои прогнозы.

Второй недостаток, о котором хотелось бы сказать, это недостаток личностного начала в нашей кинокритике, слабая выразительность индивидуального стиля некоторых авторов. Это особенно бросается в глаза в статьях молодых литераторов — быть может, еще сильно влияние школы или киноведческие клише кажутся им доказательством научности и объективности? Но клише душат живое впечатление от произведения искусства, а порою скрывают полное его отсутствие. А именно оно, это живое впечатление, лежит в основе как критической, так и сугубо научной киноведческой деятельности. Оно — тот компас, который указует критику его собственный, лично проторенный путь. Индивидуальный стиль есть не что иное, как способность выразить в слове неповторимость своего впечатления. Тайна профессии в том и состоит, что критик нужен всем, в том числе науке о кино, именно своей индивидуальностью, а не тиражированием набора клише.

Но вот вопрос: охотно ли пресса будет печатать молодого критика, не стесняющегося самобытности своего восприятия? Сомнения возникают в связи с тем, что многие статьи о кино, в особенности газетные, напоминают деревья в скучном парке, причесанные и подстриженные либо под фасон «комплиментарность» с видимостью ее научной обоснованности, либо под фасон «ругань» с претензией на принципиальность.

Но цель критики иная — заставлять зрителя желать киноискусства, побуждать его переживать, сопоставлять, думать о себе и о жизни.

Этот вопрос вырастает у нас на глазах в проблему, решение которой не следует откладывать.

5. Сделано меньше, чем хотелось бы. А в будущем — сил и разумения!

Таллин

По следам наших выступлений

О сочинениях Г. М. Козинцева

В ответ на письмо читателей журнала «Искусство кино», опубликованное в его августовской книжке за 1981 год, сообщаю, что ленинградское отделение издательства «Искусство» планирует выпустить пятитомное Собрание сочинений Г. М. Козинцева в 1982—1984 годах. Объем каждого тома — 30 печатных листов, тираж — 20 тысяч экземпляров.

Первый том сдан в производство, на очереди — второй.

Вся необходимая информация о подписке на Собрание сочинений Г. М. Козинцева передана «Союзкниге».

В. С. Дзяк,
директор ленинградского отделения издательства «Искусство»

К 70-летию В. В. Санаева

Народность и правда

Четыре с половиной десятилетия связывают Всеволода Санаева с кинематографом, ради музы которого он изменил музе театральной, навсегда покинув в один прекрасный день сценические подмостки и перейдя на съемочную площадку. Переход этот отнюдь не был вызван тягой к той широкой известности, популярности у зрителей, какую подразумевает экран. Сейчас, мысленно перелистывая страницы кинобиографии В. Санаева, хорошо понимаешь, что притягивал кинематограф актера совсем другим: возможностью приобщать к жизни, к миру экранного героя многомиллионные зрительские массы, способностью вызывать у такой огромной аудитории чувство глубокой сопричастности к происходящему.

Эта народность мироощущения является для Санаева одновременно и предпосылкой, условием творчества, и конечным его результатом. Такая тесная взаимосвязь устанавливалась между зрителями и майором Сазоновым, героем картины «Это случилось в милиции», и объяснялась актерским умением обнаружить во внешне малоприметном персонаже глубокие запасы человечности. Такой же контакт возникал в фильме «Освобождение» Ю. Озерова: не поднимая своего героя на котурны, напротив, подчеркивая его обычность, В. Санаев раскрывал необычайную духовную силу полковника Лукина, спокойного в своей мужественной готовности принять на себя смертоносный удар врага. Поразительное внутреннее единение с Ермолаем Воеводиным и Матвеем Рязанцевым испытывали зрители в лентах Шукшина «Ваш сын и брат» и «Странные люди». Играя эти роли, как глубоко выражал В. Санаев нравственный пафос произведений любимого своего художника!

Впрочем, слово «игра» меньше всего подходит к тому, что делает на экране Всеволод Санаев. Даже его первая кинороль в комедии Г. Александрова «Волга-Волга» говорит не столько об игре молодого актера, сколько о ярко, самобытно выраженном самочувствии его героя, несущем в себе бурлящую энергию, неудержимый стремительный ритм той поры. Правда существования в образе — будь то пластически выразительный и страшный в своей сути Сиплый из «Оптимистической трагедии» или фактурно неброский, но значительный внутренне полковник Зорин («Похищение Святого Луки», «Черный принц») — вот чем завоевывает доверие зрителей искусство В. Санаева.

Его талант чуток к подлинности. И прежде всего — к истинности души. И в этом смысле положительные герои В. Санаева — характеры глубоко национальные, народные, заключающие в себе и жизненную мудрость, и высокую духовность, и достоинство человека советской эпохи.

Скажем честно: не всегда В. Санаеву приходится опираться на полноценный драматургический материал, хотя к выбору роли он подходит взыскательно. В иных случаях удается силой дарования возместить потери драматургии, порой же изначальный схематизм образа дает о себе знать. И первый, кто критически судит о такой работе, — сам Всеволод Васильевич. Ему свойствен этот трезвый взгляд. Ему присуща удивительная скромность настоящего художника и значит, великого труженика в искусстве.

Поздравляя народного артиста СССР, члена редакционной коллегии нашего журнала с 70-летием, мы желаем ему новых крупных достижений в сложной, но прекрасной профессии киноактера.

Е. Сурков, А. Медведев, Н. Игнатьева, Н. Савицкий, Е. Стишова

А. Баталов

Снимающий художник

Творчество выдающегося мастера советской операторской школы С. Урусевского постоянно привлекает к себе внимание. В «ИК» (№ 3 за 1980 год) под рубрикой «Портреты» были опубликованы рассказы друзей и соратников Урусевского, отрывки из его дневников, интервью, в которых раскрываются не только эстетические взгляды художника, но сам способ ви́дения им окружающего мира. Сегодня, печатая статью А. Баталова, мы вновь возвращаемся к личности и искусству Урусевского, к его поиска́м и открытиям в киноискусстве.

Несколько лет назад, когда Урусевского уже не было в живых, на Гоголевском бульваре разместилась небольшая выставка его живописных работ. Глазам посетителей предстало немногочисленное собрание писанных в разное время картин, среди которых были пейзажи, обнаженная натура, натюрморты, портреты, — все, что можно найти в мастерской любого профессионального художника. Представленные там полотна и по технике, и по живописному решению, казалось, решительно ничем не напоминали о профессии, о знаменитых операторских достижениях своего автора. Скорее даже напротив, эта выставка подчеркивала различие рисованного и кинематографического мира Урусевского. Как будто, глядя на те же объекты через кинокамеру, он видел их другими глазами... Это тем более примечательно, что и сегодня многие операторы гордятся картинностью своих композиций, полагая, что в сходстве кадра с живописным полотном обнаруживается известная образованность, художественный вкус и тонкое чувство стиля.

Урусевский действительно с успехом мог бы воспользоваться своим кинематографическим опытом. Мы же не удивляемся, когда в рисунке, в акварели угадывается почерк профессии архитектора или скульптора. Это вполне объяснимые, естественные связи. Но когда вглядываешься в картины на выставке, кажется, что всякий раз, прикасаясь кистью к холсту, Урусевский каким-то образом полностью вырывался из плена кино, свободно и до конца отдаваясь живописной стихии. На плоскости полотна он прежде всего искал те средства выразительности, которые свойственны и доступны именно этому роду искусства. Поэтому и ви́дение, и использование, скажем, перспективы в его картинах ничем не напоминают линейного, подсказанного оптикой или реальной архитектурой построения кадра, а цветовые решения свободны от тех ограничений и комбинаций, которые неизбежно диктует сама технология производства пленки.

Ни в одной его работе не найти и следа ремесленных поделок или повторения эффектных приемов. Выставка подкупала прежде всего непосредственностью, человеческой и творческой ясностью взгляда. И хотя достижения Урусевского-художника в живописи несоизмеримо скромнее того, что он, как оператор, открыл и утвердил в кинематографе, я думаю, именно живопись, именно это первое призвание определило все его последующие творческие устремления в кино.

ВХУТЕИН, занятия и знакомства с прекрасными художниками; на всю жизнь оставшееся восхищение перед Фаворским; огромные познания в современной и классической истории изобразительных искусств; наконец, несомнен-

ный талант живописца и любовь к работе у мольберта — все это неотделимо от жизни оператора Сергея Павловича Урусевского.

Этюды, краски, холст, кисти, подрамники постоянно присутствовали как часть мебели в тесной квартире Урусевских. Картины, которые никаким образом не могли уместиться на стенах, стояли прислоненными одна к другой в коридоре, во всех свободных углах. То и дело комната превращалась в мастерскую. Где-то в сторонке на стуле, к которому, естественно, ни в коем случае нельзя было прикасаться, красовался очередной натюрморт, рядом в банке торчали кисти, пахло скипидаром и красками. А когда хозяин соглашался кое-что показать, картины выставлялись на полу у противоположной от окна стены.

Во время таких домашних вернисажей, несмотря на удивительную простоту, скромность и шутливые пояснения автора, не трудно было заметить, как трезво строг к своей работе Урусевский. В каждом холсте он решал какие-то точно поставленные перед самим собой художественные задачи и потому постоянно как бы учился, а вернее сказать, практически постигал секреты изображения.

В самом отношении к искусству, в том, как он понимал его природу и специфику, на мой взгляд, скрывается та особая выразительность, которая отличает и операторские работы Урусевского. Как всякий истинно одаренный художник он прежде всего умел, конечно, по-своему воспринимать, видеть изображаемый им мир. Как мастер своего дела, он в то же время великолепно чувствовал материал и те средства, которыми мог выразить свое ощущение. Для него движущийся на экране человек и прикованная к плоскости холста фигура имели разительные отличия, а потому требовали совершенно несхожих способов воплощения. Таким образом, художнические познания и навыки постоянно обостряли в нем чисто операторское видение, пробуждая интерес к поиску особых, сугубо кинематографических решений. Многие из них не удались или, как он считал, не были доведены до конца, не сложились в единый фильм, но и сами поиски в результате экспериментов были столь примечательны и определенны, что составили, выражаясь языком критики, «особый операторский мир Урусевского».

Велением судьбы мне довелось побывать в

«Летят журавли». Рабочий момент. С. Урусевский (слева), А. Баталов.

этом мире, и с той поры я остаюсь его поклонником, а кино представляется мне молодым и увлекательным делом.

Мне кажется, в картине «Летят журавли» огромную роль сыграло то счастливое совпадение, что Михаил Константинович Калатозов сам начинал как оператор и потому прекрасно понимал цену операторских исканий и чисто кинематографических решений. Эти два художника работали настолько дружно и увлеченно, что моменты неудач не вызывали между ними конфликтов или взаимных упреков. Ощущая эту единую волю и понимая, что для этих людей просто снимать, абы снимать, невозможно, исполнители, вся съемочная группа с поразительным терпением относились к возникавшим неудобствам и мучениям совместной работы.

Помню случай, когда нужно было снять кадр на мосту около Центрального парка культуры и отдыха имени Горького. Он должен был сниматься в строгом режиме рассвета, поэтому нам с Татьяной Самойловой надо было гримироваться в два часа ночи, а к трем, к половине четвертого быть уже на месте. Восход солнца означал конец съемки этого кадра.

Соответственно такому расписанию выезжали на место и осветители с аппаратурой, и звуковики, и операторская машина, и режиссерская группа. Если учесть еще, что все участники съемки были дома, в Москве, а не в экспедиции и днем каждому из них все равно приходилось делать свои обычные дела, то нетрудно представить себе, как изматывали людей эти предрассветные часы подготовок, репетиций, да потом и просто ожидания тех считанных минут, когда небо будет, наконец, освещено так, как того требует режиссерско-операторский замысел.

Ночь за ночью мы съезжались на мосту и, как лунатики, мутными от бессонницы глазами смотрели в небо. Все было готово, вновь и вновь расставлено по своим местам, срепетировано от первого до последнего шага. Но горизонт именно к тому времени, когда можно было снимать, становился или совершенно безоблачным и ровным, или, наоборот, затягивался мрачными грозовыми тучами. Измученные люди молча собирали свои пожитки, грузили оборудование, рассаживались по машинам и разъезжались, поглядывая в ту сторону, где, нахохлившись, все еще стояли Калатозов и Урусевский.

Уже прошли все полагающиеся для съемки этого эпизода сроки, истрачены деньги, перепутаны графики дальнейшей работы, а Сергей Павлович ни разу не включил аппарат. Кадр оставался неосуществленной схемой.

Но даже схема его была достаточно выразительной. Вероника и Борис, счастливые, беспечные, бродят по предрассветной Москве. Мы видим их идущими на аппарат по Крымскому мосту. Темный фон домов и мокрая мостовая делают их фигуры совсем светлыми. Проходя мимо камеры, Вероника вскакивает на лежащую вдоль тротуара цепь, которая постепенно поднимается к верхушке подвесной опоры моста. Молодые люди по-прежнему идут рядом, взявшись за руки, но теперь по мере того, как гигантские звенья цепи уходят вверх, Вероника словно взлетает над землей. К этому моменту за парапетом уже видна сверкающая полоса реки и пронизанный светом горизонт. Камера продолжает следить за девушкой, которая постепенно уходит по слегка изогнутой нитке цепи в утреннее небо. Свисток милиционера резко обрывает настроение эпизода. Вероника спрыгивает вниз, и они убегают.

Казалось бы, этот кадр мог существовать сам по себе. Но ряд уже отснятых сцен и то место, где кадр должен был стоять, диктовали совершенно определенное настроение, лирическое звучание, которое могло быть выражено здесь только через состояние предрассветного неба, потому что к концу панорамы оно занимало всю площадь экрана. Но небеса упрямо отказывались помочь Урусевскому завершить панораму точным изображением. Снимать же приблизительно ни он, ни Калатозов не хотели. Этот кадр так и не был снят.

Я столь подробно останавливаюсь на этом случае только оттого, что именно в кино с его производственными рамками всегда найдется

тысяча причин и оправданий для отступлений от своего замысла, а в конечном счете — от художественной правды. В результате подобных компромиссов и получается информативно последовательный, даже осмысленный, но неодухотворенный, необязательный кадр. Таких проходных, наскоро снятых кадров для Урусевского не существовало.

●

Чаще приходилось сталкиваться с обратным. Всем на площадке совершенно ясно, как строится следующий план. Ничего нового в нем нет, просто проход по коридору. Люди спокойно готовятся к съемке, актеры отдыхают, и только Палыч (так мы его звали в съемочной группе), поминутно теребя волосы, мечется от прибора к прибору, как будто его только что привели в павильон и заставляют снимать чужую декорацию.

Он просит отсрочек, отпускает исполнителей покурить и, кажется, просто не помещается с камерой в узком пространстве коридора, хотя вчера на этом самом месте снял несколько прекрасных планов. Всем понятно, что именно в операторе — причина задержки съемок, и оттого Урусевский еще больше замыкается и кажется совсем беспомощным. Медленно, как-то особенно томительно идет время. Но вот откуда-то из угла, из-под вешалки звучит негромкий, взволнованно-радостный голос Урусевского: «Ну, давайте вот так попробуем разочек сделать... Так вроде ничего...»

С этой секунды все оживает и идет с головокружительной быстротой. Его замечания дольщику, осветителям, помощникам, актерам становятся кратки, точны и касаются только каких-то мелочей, доделок... В такие минуты невольно возникало ощущение, что перед тобой то ли скульптор, то ли художник, то ли поэт, вдруг озаренный нужным, желанным решением и спешащий скорее воплотить его в цвет, в форму, в слова́. Так благодаря беспрестанному творческому горению мастера самые, казалось бы, незначительные кадры приобретали весомость, находили единственное место в строении эпизода, поражающего свежестью и точностью изображения.

Все, кто непосредственно окружали Палыча, прекрасно знали цену такой работы. Знали, что скрывается за этими дотошными повторами и уточнениями, когда он в поту, в пыли корчился у камеры или в сотый раз поправлял приборы. Потому не столько подчинялись ему по службе, а, скорее, помогали — увлеченно, с полной отдачей сил. Как-то сама собою возникала особая атмосфера, царившая тогда в группе. Уже придя в костюмерную, любой актер чувствовал, что попал в круг людей, объединенных беззаветной любовью к своему фильму. И просмотра очередного материала всегда ждали с необыкновенным волнением, несмотря на безумную усталость или поздний час, ждали все одинаково, без разделения на чины и должности...

При этом следует помнить, что снимался вроде бы заранее ничем не выделявшийся фильм — экранизация шедшей тогда с успехом пьесы Виктора Розова «Вечно живые». Камерная, частная, как писали критики, далеко не типичная история тыловой семьи. Следовательно, особых поводов стараться, рассчитывая на громкие похвалы или бессмертие будущей картины, ни у кого не было. Скорее, напротив, был — как при любом эксперименте, при любом движении по непроторенной тропе — риск и связанные с этим сомнения и разочарования. Тому подтверждение — немало более или менее ругательных рецензий, появившихся сразу же после выхода фильма. Уверенно одобрительные голоса послышались в печати в основном только спустя полгода, когда картина как бы вторично появилась на экране. Так что отнюдь не в ореоле славы протекали работа над фильмом и его движение к публике. Считаю важным это напомнить.

●

Приходя на любую киностудию, прежде всего сталкиваешься с людьми, которые прямотаки пропитаны знанием кино, его специфики, «законов» и «тайн». Любой уважающий себя сотрудник, едва получив постоянный студийный пропуск, уже точно знает, что́ для экрана годится и что нет, он наперед скажет вам, почему то получится, а это никогда. Прислушавшись к обрывкам коридорных разговоров,

сразу чувствуешь себя в мире, где все давно определено, установлено, испробовано, и вопрос только в том, как этим похитрее воспользоваться.

Урусевский был совершенным антиподом этих «настоящих» кинематографистов. Даже по манере говорить и держаться он скорее напоминал несколько смущенного новичка, чем корифея или уж тем более законодателя киномоды. Неохотно, даже с какой-то виноватой улыбкой, запинаясь, говорил он о своих намерениях или об актерской игре, как бы совсем между прочим высказывая при этом свои замечания. Самое страшное, что я слышал от Сергея Павловича в адрес исполнителей, были слова: «Да как-то, мне кажется, вроде сейчас не очень получилось». И это после безобразно сыгранного дубля, где не то что «не очень получилось», а все оказалось невпопад — убить бы мало!

В этом человеке, совершенно лишенном броского «киностиля», постоянно присутствовала сила притяжения. Помимо скромности и обаяния, к Урусевскому влекло его профессиональное всемогущество. Он вроде и не знал, что и как надо делать, чтобы сразу и наверняка вышло, но при этом для него не существовало тех границ, которые знаток-ремесленник прежде всего выставляет навстречу живому замыслу. Как и полагается в настоящем искусстве, он всякий раз начинал как бы с самого начала и, действуя не в угоду мелочным удобствам и вчерашним законам, а соответственно самому дерзкому решению, постоянно оказывался гораздо свободнее в своих поисках.

Именно это придавало всякой его работе и работе с ним истинно творческий, а потому крайне живой характер. Для него не было ничего заведомо не важного, не выразительного. И вроде бы сами собой происходили на съемочной площадке технические и художественные открытия, рождались новые идеи.

Самое привычное, самое будничное Урусевскому удавалось не только увидеть «свежими очами», но и погрузить в какую-то особо выразительную, почти физически ощутимую среду. Он не подкрашивал, не перестраивал натуру, но, заметив в ней что-то для себя существенное, умел снимать окружающий мир так, как он виделся его художническому взору.

Еще по хрестоматии всем известно превращение толстовского дуба, выражающее ту самую личную связь, которая существует в какой-то степени между всяким человеком и природой. Одновременно это и прекрасный пример того, как, следуя за движением души, наше воображение переиначивает мир, отыскивая в нем созвучные себе образы и настроения. Словно выполняя школьный урок по теме Толстого, Урусевский снимает фильм «Неотправленное письмо», где почти единственной декорацией для самых разнообразных событий является лес.

Сколько же образов, притом не случайных, а глубоко сопряженных с развитием действия и душами героев, нашел оператор в этом единственном заданном ему фоне! Стволы, пронизанные косыми лучами солнца, мокрая, таинственная паутина туманов меж скользких ветвей, трагический «зал» сгоревшего леса, где словно черные колонны разрушенного храма возвышаются мертвые деревья, скользят причудливые блики костра, перебегающие, как огненные белки, по шершавой поверхности коры... И все это — живое, трепещущее — словно случайно, по мере движения героев попавшее в кадр из реального мира, завораживает, как музыка, настраивая зрителя в лад происходящему на экране.

Жаль, что наши критики по большей части анализируют содержание картин и почти не касаются самой фактуры фильма. Одно «Неотправленное письмо» могло бы служить примером огромных достижений нашей операторской школы в образном решении психологического фильма.

Но если деревья и сами по себе бесконечно изменчивая, а при внимательном рассмотрении — удивительно контрастная и многоликая натура, то, скажем, бедная комнатка в в довоенной московской квартире в фильме «Летят журавли» — место совсем не завидное для съемки. Однако именно в такой декорации Урусевский сумел создать столь насыщенную трепетом света, теплом, жизнелюбием

атмосферу, что снятый эпизод навсегда вошел в золотой фонд операторского искусства.

Настроение, подсказанное оператором эпизоду в комнате Вероники, точно выражало характер лирической, несколько наивно-дурашливой сцены влюбленных.

Перед самой отправкой на фронт Борис зашел к Веронике, чтобы как-то подготовить ее к предстоящей разлуке. Но ему никак не удается подвести разговор к этому важному событию, так как она все обращает в шутку и совершенно не собирается расставаться со своим возлюбленным. Сцена эта небольшая, но очень важная, потому что является тем единственным кусочком, из которого зрители должны понять, как эти двое молодых людей относятся друг к другу, какие они были за день до того, как расстались навсегда.

Посмотрите любой кадр из этого эпизода — у вас непременно возникнет ощущение радости, праздничности, романтичности... Плоскость экрана раздроблена полосами и пятнами резкого света, оттеняющими прозрачность и мягкость царящего вокруг полумрака. Точно на картинах импрессионистов, где прохладная тень зелени подчеркнута пронизывающими ее яркими солнечными мазками. Интересно, что поставленный Урусевским свет как бы заявлен самим автором: когда входит Борис, Вероника, судя по тексту, прилаживает к окнам затемнение. Но плотные бумажные шторы, кроме того что они сразу напоминают о военном времени, дали возможность Урусевскому превратить обычную комнату в некий романтический уголок сказочного за́мка. Обрывки прорывающегося в щели света разрушали скучные плоскости стен, наполнив комнату теплом и солнцем, а широкоугольный объектив расширил пространство и подчеркнул движение. Перемещающиеся в этом пространстве фигуры или лица пересекают светящиеся лучи, создавая ощущение глубины, как это бывает, когда смотришь кадры, снятые под водой. Притом надо сказать, что, желая объединить все куски единым настроением, Урусевский не стеснялся резать светом и лицо своей героини, хотя любой фотограф знает, сколь это бывает невыгодно для женского портрета.

В те времена никакой особой техники, кроме обычных приборов, у операторов не было. Вся эта световая фантасмагория создавалась тут же, на площадке, руками Сергея Павловича, его помощников и осветителей, которые с невероятной точностью пробивали в любых подходящих железках всевозможные дырочки и прорези, необходимые для пятна на фоне или на актерах. В' дело шли сетки, фильтры, консервные банки, куски фанеры, щепки... Все это крепилось к приборам, к декорации, к штативам, к аппарату, а особо ответственные тени делали пальцами рук.

Так строился и отрабатывался каждый кадр — будь то панорама, проход или портрет. Даже короткий статический план, зафиксировавший фотографию бабушки и дедушки, невозможно переставить в другое место, так как и он «отмечен» бликом и может висеть только в этой комнате.

С уверенностью могу сказать, что тональность, звучание сцены «У Вероники» определена исключительным по точности и эмоциональной выразительности операторским решением.

Меня, возможно, упрекнут в том, что, рассказывая о работе Урусевского, я вроде бы все приписываю его дарованию, принижая тем самым и роль автора, и вклад актеров, и значение музыки, а главное, то, что было сделано в «Журавлях» режиссером Михаилом Константиновичем Калатозовым. Но даже если очень захотеть и со всею силой тянуть в разные стороны, то все-таки не удастся разорвать этот общий труд на отдельные части, так как он отличается именно тем, что, подобно кирпичам в старинной кладке, здесь множество усилий слилось в единый монолит.

Калатозов в то время настолько дружно и счастливо работал с Урусевским, что теперь рассуждать о том, кто придумал пробег актера, а кто проезд камеры, просто бессмысленно. Решение и развитие эпизодов, мизансцены, ритм диалога, даже шумовой или музыкальный ряд определялись характером будущего изображения, и все, начиная от конструкции декорации и кончая записью шагов по лестнице, подчинялось общему, чисто кинематогра-

фическому взгляду, складывающемуся на каждой съемке из разных деталей.

Вспомните известный эпизод ухода на фронт, который множество раз показывался и показывается по сей день по разным поводам. Разве мы не видели массовых сцен, где людей в десятки раз больше, разве впервые толпа и строй сняты с верхней точки? Теперь суперкраны, трансфокаторы и вертолеты сделали этот ход вполне обычным. Да и насколько сложнее можно организовать в кадре движение людских масс! Иначе говоря, в элементах этого эпизода нет ни грандиозности постановки, ни решающего операторского трюка, ни наглядного трагического события. Просто девушка опоздала попрощаться с парнем. В пьесе этот кусок вообще отсутствовал, а потому микротексты Виктор Розов писал прямо на площадке, по ходу движения камеры, иногда отталкиваясь просто от внешнего вида попавшего в кадр артиста. Такого рода участие именитого автора в съемке может показаться легкомысленной импровизацией, но все было совсем иначе. Как раз тут и рождалось то, что сообщило удивительную выразительность, огромную эмоциональность сцене проводов. Построенная кинематографически скупо — скорее документально, чем эффектно, — опираясь на довольно простые, как бы случайные, отрывисто произносимые реплики, эта сцена ставилась и снималась очень сложными, далеко не хроникальными кусками. В отличие от строгой точности натуры, даже скорее вразрез с ней, здесь все было подчинено пристрастно взволнованному взгляду камеры, вырывавшему из всей этой подлинной среды только то, что касалось драмы двух людей. Потому каждое, сложнейшее по тем временам, перемещение аппарата было обязательно мотивировано и органически связано с поведением этих персонажей. Скажем, первая верхняя точка, при которой зрители видят весь школьный двор и толпу новобранцев, возникает и образуется по мере того, как Борис лезет на решетку, пытаясь отыскать в толпе Веронику. Сложнейшие панорамы в толпе, где каждой группе или отдельной фигуре отведены считанные секунды, в которые экран наполняется то песней, то плачем, то нежностью любви, то немым горем разлуки, — вся эта хроника человеческих судеб войны тоже включена в очередное движение героев, стремящихся найти друг друга. А какую серьезную смысловую роль играют прутья железной ограды школьного двора. Появляясь то на том, то на другом плане, вдруг, в момент отправки воинов, они становятся непреодолимой стеной между Вероникой и уходящим Борисом. Но как же не случайно эта ограда вводилась в предыдущие, «проходные» кадры!

В теоретических трудах нам потом ясно показывают, как таким вот образом — из кусочков и ракурсов — выстраивается наиважнейшее, а именно художественная позиция автора, режиссера, оператора. Но сколь же мучительно, в какой борьбе добываются крупицы того, что затем складывается в эпизод, в картину, выливается в единое авторское дыхание. Выразить мысль емкими образами, композицией вещи, светом, цветом, ритмом, наконец, — тут мало одного темперамента, даже таланта, нужно еще обладать знаниями, опытом, упорством, терпением — всем, что положено от века любому мастеровому. И этими качествами Урусевский обладал в полной мере, иначе не снять бы ему ни вертящейся лестницы, ни панорамы над крышами Гаваны, ни тайги, ни летящих над степью лошадей...

Менее всего даже в самые решающие минуты съемки Палыч был похож на шеф-оператора. Облаченного в промокший ватник, в огромные, не по размеру, солдатские сапоги, его вместе с камерой таскали по липкой грязи на листе кровельного железа — так снималась панорама прохода разведчиков у затонувшей пушки. Его крутили на месте, резко опускали навзничь на землю, а потом скорчившегося на маленькой самодельной тележке катали вокруг стволов промокших берез. Тут он был и оператором и штативом одновременно, поэтому для устойчивости и амортизации толчков помощники и осветители подпихивали под него все, что было под руками: операторский брезент, куртки, ушанки, шарфы и рабочие рукавицы. Так же, только в духоте павильона, добывались кадры интерьеров.

Замкнутая декорация, изображающая лестничную клетку, по существу, квадратный колодец трехэтажной высоты, набитый скрытыми повсюду приборами. Снимается круговая панорама, по спирали вверх. Актер должен бежать как можно быстрее, перескакивая через ступени. Вдоль железного столба, укрепленного посередине, тросом тянут вертящуюся люльку с оператором. И тут тоже вместо штатива — вцепившиеся в аппарат руки и словно привинченная к визиру взъерошенная голова Урусевского. Бежать было тяжело, жар зажженных приборов мгновенно наполнял деревянную трубу, пот заливал глаза... Но актеров Урусевский берег, как хороший наездник своих лошадей. Нас то и дело отпускали проветриться, а он оставался, чтобы снова и снова репетировать, отрабатывать свет, скорость подъема, остановки, перевода фокуса. Даже впервые попавшие на съемку к Урусевскому актеры как-то стыдились жаловаться на усталость и, глядя на этого безжалостного к себе работающего человека, всегда охотно и честно повторяли свои куски.

Но в конце концов можно и не знать этого. Потому что все, о чем тут идет речь, сводится лишь к технике исполнения, к тому, что диктует уже решенный внутренним взором эпизод. Сколь бы ни важна, ни изнурительна была эта видимая часть операторской работы, открытия Урусевского, его место в истории кинематографа определяются не самим исполнением, а тем, насколько расширил он возможности камеры, насколько возвысил роль оператора как соавтора экранного произведения.

Урусевский был избран судьбой для того, чтобы своим творчеством отразить в кино ту тенденцию искусства, которая заставляет все более глубоко погружаться в реальный мир, открывая в будничных событиях и явлениях жизни, в обычных людях то, что скрыто от случайного взгляда, что выражает самые сложные человеческие устремления и чувства.

В отличие от классических кадров Эйзенштейна, с точно закомпонованными деталями и заведомо контрастным монтажом открыто кинематографических ракурсов, Урусевский (и те, кто шел его путем) предложил подвижный, стремительный взгляд камеры, успевающий схватить малейшее внутреннее движение, мимолетное настроение или душевное состояние. Вместо жестких теней и игры на плоскостях он принес на экран пронизанный лучами воздух и непринужденное, нерельсовое движение, внутри которого возникают неожиданные фрагментарные композиции, укрупняются, обретая особый смысл, детали. Речь идет не о внешней формальной стороне творческих открытий. Суть всех исканий и достижений Урусевского связана прежде всего с его постоянным стремлением выразить чисто кинематографическими средствами внутренний мир человека, сокровенные порывы человеческой души. Именно это, а не желание блеснуть техникой, толкало его на ежедневные испытания всяческих новых средств и приемов съемки.

В наиболее сложные, драматически напряженные моменты фильма точка зрения операторской камеры Урусевского без всяких видимых усилий, незаметно все ближе и ближе перемещается к взгляду самого героя, к его внутреннему ощущению.

В упомянутом выше эпизоде ухода новобранцев, где поначалу все снимается вроде бы совершенно беспристрастно, тема несостоявшейся встречи возникает с первой же секунды. Она так быстро захватывает внимание зрителя, что уже к моменту появления Вероники звучит открыто драматически. Движения камеры делаются все порывистее, все напряженнее, будто она пытается помочь героям найти друг друга, и объектив ловит их взгляды, которые, кажется, вот-вот должны столкнуться. Тут и времени не остается подумать, с ее или с его точки зрения показан мелькнувший на экране план, настолько вы уже втянуты внутрь эпизода, в самую суть события. Кажется, ты и сам ощущаешь эту боль разлуки, эту нелепую жестокость судьбы, так и не позволившую героям проститься. Так достоверный рассказ о случившемся приобретает сугубо эмоциональную окраску, и опоздание девушки оборачивается ее горем, которому зрители глубоко и искренне сочувствуют.

В дальнейшем, по ходу картины оператор с еще большей определенностью как бы стано-

вится на место своей героини. В самые трудные минуты ее жизни камера полностью подчинена тому, что происходит в душе Вероники.

В фильме есть маленькая бессловесная сценка, где героиня, доведенная до отчаяния, бежит по вечернему городу, и зрители понимают, что она близка к самоубийству. Эпизод состоит из кадров, где мы видим то лицо Вероники, то несущиеся по темному небу ветки, то ступени лестницы железнодорожного перехода, то ноги бегущей женщины. Все это чередуется короткими планами и совершенно бессмысленно в пересказе, потому что выразительность куска заключена в единстве движения и в том ритмическом разнообразии, которое возникает благодаря различной частоте проносящихся по экрану деталей. Это не набор кадров, снятых «с точки зрения героини» (бегущая женщина вряд ли может видеть свои ноги со стороны), а именно порыв, схваченный в динамике смазанных, почти случайных изображений. Темпераментный внутренний монолог, крик души — вот то, что зримо передано с экрана.

Наконец, в сцене смерти Бориса Урусевский уже открыто, откровенно вторгается во внутренний мир героя. На среднем плане актер в нормальной бытовой интонации произносит очередную реплику. Но вот звучит выстрел. Резко запрокинулась голова солдата, вздрогнули и поплыли в небе верхушки берез... Камера оставляет актера за кадром и даже не вместе с ним, а, точнее говоря, вместо него, играет последние секунды жизни героя.

Повторяя движение сползающего вокруг ствола человека, аппарат беспомощно смотрит вверх. Березы постепенно начинают кружиться, и тут потухающее сознание в последний раз ухватывается за самое дорогое, что было и остается в земной жизни: лица близких, любимых людей, праздник, улыбки, подвенечная фата, наивные старинные наряды свадьбы — все это всплывает отчетливо, ясно, но как-то слишком торопливо, наползая одно на другое, и тут же ускользает. Единое видение складывается из уже знакомых по картине образов, предметов. Переход из реальности в область чистого воображения, или, говоря современно, подсознания, начинающийся с движения берез, столь естествен, что зрителю нет нужды насиловать себя догадками. Пока Борис тащил к островку раненного напарника, зрители уже привыкли и к блеску разлившейся в лесу весенней воды, и к веткам берез, и к голым прутьям кустарника, беспрестанно движущимся по первому плану, и к разорванному не то дымом, не то облаками тревожному небу... Этот мир к моменту выстрела уже хорошо ведом, освоен вами, поэтому теперь его преображения не кажутся ни нарочитыми, ни случайными.

Пластический кусок, составленный из обрывков, но сплавленных воедино, рассчитанный математически, но построенный чисто эмоционально, короткий, но снимавшийся, если учесть все смены планов, более полугода, этот кусок заканчивается удивительным по простоте и выразительности кадром смерти героя: тревожное небо с мутным пятном солнца вдруг как-то резко, стремительно уходит в глубину и застывает в мертвом оцепенении.

Если даже по одному этому изобразительному решению судить об Урусевском, то уже можно понять, что перед вами — первоклассный мастер, своеобразный художник, первооткрыватель, способный силой таланта проникнуть в жизнь человеческого духа и выразить средствами своего искусства то, что скрывается в самой глубине сознания. Творческое, чрезвычайно зоркое восприятие мира и живое воображение позволяли Урусевскому в самых обычных вещах — в городском ли пейзаже, в лицах людей — видеть не только натуру или объект съемки, но образы, обладающие художественным смыслом. Это был, по счастью для кино, не только умеющий рисовать оператор, но снимающий художник, который принес на экран свой взгляд, свое мироощущение, свои мысли, свой темперамент — все, что могут дать людям истинный талант и вдохновение.

Г. Прожико

На экране — документальная кардиограмма мира

Кто-то из кинематографистов назвал документальный фильм «зондом», предназначенным для того, чтобы, проникая на разные уровни жизни нашей планеты, нести точную и объективную информацию людям. Сегодня такое сравнение уже не кажется исчерпывающе верным, ибо упускает из виду активную творческую избирательность видения и аналитичность оценок, свойственные лучшим работам кинопублицистов нашего времени.

Об этом не раз вспоминалось во время просмотров конкурсных программ фестиваля короткометражных фильмов, проходившего в рамках XII МКФ в Москве.

Всего на короткометражный фестиваль поступило более 150 фильмов: в конкурс включено было более 70 лент, представлявших 45 стран, а также ООН, ЮНЕСКО, Организацию освобождения Палестины, Патриотические силы Чили, Сальвадорский фронт национального освобождения имени Фарабундо Марти.

Одно предварительное замечание. Со словом «фестиваль» неизбежно связано ощущение праздника. Погружаясь в кресла фестивального зала, мы предвкушаем труд, праздничный, приятный, обещающий встречу с чем-то новым, зрелищные потрясения, эстетическое удовольствие. Ожидания эти во многом окрашивают наши непосредственные впечатления, корректируют оценки, определяют категоричность первых эмоциональных выводов.

Эти заметки о конкурсе короткометражных фильмов Московского кинофестиваля пишутся спустя недели, когда впечатления от разнообразия конкурсного экрана органично переплетаются с наблюдениями и выводами прошлых лет, ищут свое место в общей картине мировой документалистики на нынешнем этапе. Представление о векторе развития современной кинопублицистики дают не только фильмы, но и теоретические размышления кинодокументалистов, ход их раздумий о судьбах документального кино. В дни кинофестиваля редакцией «Искусства кино» была проведена беседа за «круглым столом», в которой приняли участие многие известные кинодокументалисты мира. Их выступления, а также материалы, почерпнутые из моего последнего «лейпцигского блокнота», помогут, думаю, выявить существенные особенности состояния сегодняшнего документального кино в разных странах мира. Но вначале — небольшое ретроспективное отступление в историю зарубежной кинопублицистики.

1. Документалист в меняющемся мире

Ныне стали уже привычными рассуждения о современном кинодокументалисте, активно вторгающемся в жизнь, стремящемся своими лентами воздействовать на реальность. Но еще совсем недавно, не более десятилетия назад, такие рассуждения несли скорее фигуральный, нежели прямой смысл.

Да, десятилетия существования мирового прогрессивного документального киноискусства создали ему особую репутацию свидетельства истинной картины реальности. Его правдивость, достоверность, безусловность стали не только эстетическим, но и нравственным преимуществом документального кино.

Еще в пору своего детства, в 20-е годы, документальный фильм, порой вопреки наме-

рениям авторов, не столько воплощал их формотворческие иллюзии, сколько улавливал и пронзительные детали и образы реальности, сопрягая их в эскизное, туманное, но все же лицо времени. Сейчас, когда мы смотрим немые документальные ленты, к примеру А. Кавальканти «Только время» или В. Руттмана «Берлин — симфония большого города», именно это, может быть, не слишком четкое лицо времени и увлекает нас. И только историки могут рассказать об истинном желании А. Кавальканти воплотить на экране неуловимое до сих пор понятие «время» или об экспрессионистических замыслах Руттмана.

Однако уже в ту пору поисков киновыразительности рождалось осознание социальной потенции документального анализа реальных фактов действительности. Так, в немом фильме Ж. Виго «По поводу Ниццы», озорном и изобретательном, авангардистские поиски были подчинены ясной цели: гротескному противопоставлению двух общественных классов.

В последующие десятилетия документальный фильм настойчиво завоевывал свой особенный статут — статут внимательного объективного летописца, способного, однако, не только верно зафиксировать картину реальности, но и выявить скрытые порой стороны и социальные движущие силы явлений и фактов. В 60-е годы кинодокументалистика пережила новый подъем, обретя свои средства проникновения во внутренний мир человека, способность к исследованию духовной жизни героя. Соперничая с игровыми формами, документальный фильм праздновал немалые эстетические победы на территории, прежде ему недоступной.

И вдруг... Вдруг на очередных международных кинофорумах, состоявшихся лет десять с лишним назад, во множестве стали появляться документальные фильмы не только из Азии и Африки, но и из Европы и Америки, сделанные, как могло показаться, с полным неумением осваивать жизненные факты эстетически. Скромные черно-белые ленты, снятые на узкой пленке, аскетичные в выразительных средствах, тем не менее привлекли живое внимание зрителей и критики: в них чувствовалось особое, пристрастное отношение к факту, продиктованное новым пониманием социального предназначения кинодокументалистики. Наступила пора «кино борьбы», «кино протеста», заметный вклад в которое внесли многочисленные непрофессиональные и полупрофессиональные «рабочие киногруппы» документалистов.

Так документальный фильм все более перемещался из сферы общеэстетической в область общественной, политической деятельности. Камеру берут в руки и непрофессионалы — с тем, чтобы прежде всего использовать ее изначально утвердившееся нравственное право и возможность говорить правду о жизни с предельной, «документальной» достоверностью. Создание документального фильма становится актом не столько художественной, сколько общественной практики.

В этой связи документальная лента резко меняет свой кинематографический облик. Функции прямого свидетельства, строгого документа, открытого призыва, плаката временно потеснили эстетический поиск; казалось, отпадает даже потребность в элементарной привычной композиционной соразмерности и монтажной ритмической организации включенного в фильм материала. Причем этот активно демонстрируемый «антиэстетизм» был связан не только с отсутствием специальной подготовки у тех, кто впервые прикоснулся к камере, у рабочих и учителей, профсоюзных деятелей и партийных активистов. Пренебрежение киновыразительностью во многом носило программный характер, и даже известные профессионалы, снимая документальные «фильмы протеста», обнаруживали в своих работах все тот же «эстетический аскетизм». Так было, например, с Бертолуччи, когда он, являясь автором признанных игровых картин, сделал документальную ленту о проблемах медицинского обслуживания на Западе под названием «Бедные умирают раньше».

Чем же привлекали зрителей столь скромные в художественном отношении ленты? Что вывело их в авангард кинодокументалистики 70-х годов? Прежде всего, новое понимание задач кинодокумента: впрямую вмешиваться своим выступлением в развитие событий. До-

кументальный фильм становится действенным оружием классовой, политической борьбы.

Особой заботой его создателей является не столько художественное освоение увиденного, сколько поиски убедительного факта, свидетельства и обсуждение со зрителем. Именно вторая часть задачи, дорога к зрителю, привела к широкому включению документального фильма в процессы общественной жизни. Фильм начинает дискуссию, предваряет демонстрацию протеста, служит прямым аргументом в отстаивании трудящимися своих экономических и политических прав. Документальными лентами борющиеся за свободу народы обращаются к мировой общественности с призывом проявить солидарность с их борьбой. Палестинцы рассказывают миру о злодеяниях израильских агрессоров. Тайно снятые в Южной Африке кадры тревожат совесть человечества картинами жесткого расизма и геноцида. Документалисты Латинской Америки открывают зрителям тяжелые, бесчеловечные условия, в которых живут многие народы континента под игом североамериканского неоколониализма. Как-то в печати промелькнуло сообщение, что прогрессивные силы Гаити обратились к зарубежным документалистам с просьбой тайно снять картину о страданиях народа в их стране, где царит фашистский режим.

Сообщение это знаменательно, ибо свидетельствует не только о возросшей, но и качественно новой политической роли современной кинодокументалистики. Не случайно киногруппы возникают при профсоюзных, партийных ячейках и объединениях.

В этих условиях изменился и статус международных документальных фестивалей. Сохранив традиционные функции смотра профессионального мастерства и идейно-художественного уровня мировой документалистики, эти фестивали превращаются в форумы международной солидарности. Многие представители борющихся за свободу и независимость народов используют экран международного киносмотра для привлечения внимания мировой общественности к своей борьбе. Примером могут служить ленты Патриотических сил Чили, Сальвадора, Организации освобождения Палестины. Об этом говорили во время киновстречи в Москве сальвадорские кинематографисты Оскар Бернардо Эчеверрия и Карлос Альварес Пинеда: «Наша кинематографическая делегация революционного Сальвадора горячо благодарит организаторов фестиваля и весь советский народ за приглашение участвовать в работе фестиваля. Для нас это имеет особое значение, потому что мы хотим донести наш фильм до общественности, до людей всего мира. Благодаря большой работе и помощи огромного числа людей, наш фильм был показан в семнадцати странах, он переведен на восемь языков. И эти усилия... дали замечательный результат: наш фильм способствовал усилению международной солидарности в поддержку борьбы сальвадорского народа».

Действительно, за последнее десятилетие встречи документалистов на своих киносмотрах стали не узкокинематографическими, а политическими акциями, проявлением международной солидарности. Можно утверждать, что в создании мирового общественного мнения в поддержку сражавшегося и победившего Вьетнама, борющегося народа Чили, благородной борьбы палестинцев, героической борьбы Никарагуа, жестокой схватки за жизнь и свободу прогрессивных сил Сальвадора немалую роль играли и играют международные документальные фестивали. Не случайно их именуют «трибуной революционной борьбы».

Вот что говорил об этом в дни минувшего фестиваля Сиро Дуран (Колумбия):

— Для нас международный кинофестиваль в Москве имеет очень большое значение, так как является замечательной школой не только профессионального мастерства, но и главным образом революционной борьбы. Когда я смотрю ленты, созданные в разных странах мира, где идет борьба с империализмом, с угнетением и нищетой, когда мы показываем здесь, в столице страны Великого Октября, ленты из Латинской Америки, я отчетливо осознаю масштаб и значение международной поддержки, которую здесь получают прогрессивные силы мира.

Сегодня мы стали свидетелями смены при-

вычных критериев оценки документальных лент — как журналистами и критиками, так и зрителями. Прежние критерии, которые предполагали, конечно, достоверность как изначальное условие документального фильма, основное внимание все же уделяли проблемам кинематографической выразительности.

«Кинематограф борьбы» вновь выдвинул на первый план вопрос о материале, о существе фиксируемых фактов, по-новому поставил и проблему достоверности, подчеркнув в который раз, что достоверность — это не родовое качество документального кино, а понятие исторически изменчивое. Ретроспективный взгляд в прошлое документального кино подтверждает эту истину: то, что казалось точным и документально достоверным, скажем, в 30-е и соответственно в 60-е годы, — это не одно и то же. В 60-е годы мы радовались новому уровню приближения к действительности, проникновения в ее проблемы; 70-е годы со всей очевидностью знаменуют следующую ступень в развитии отношений документалиста с реальностью: происходит дальнейшее усиление роли журналиста в обсуждении и анализе тех проблем, о которых повествуется с экрана.

Не случайно поэтому то повышенное внимание, которое неизменно привлекают к себе ленты, пришедшие из стран, чья кинематографическая биография, может, и коротка, однако порождена драматическими перипетиями жизни народа. И потому объектами зрительского интереса на сегодняшних международных фестивалях становятся картины кинематографистов Латинской Америки, Ближнего Востока, Юго-Восточной Азии. В этих порой безыскусных фильмах зачастую поражает подлинная страсть, пафос освободительной борьбы, искренняя боль киножурналистов, показывающих страдания своих соотечественников. Часто говорят о «горячих точках» планеты. Вернее было бы говорить о ее «болевых точках», ибо только искренняя боль и тревога кинодокументалиста могут вызвать в ответ сострадание зрителя. И есть глубокая закономерность в том, что золотых призов XII МКФ в Москве были удостоены фильмы о самых «болевых точках» современного мира — о Сальвадоре и Кампучии. Созданные в разных манерах — репортажа и фильма-свидетельства, — картины «Сальвадор: народ победит!» и «Как тебя зовут?» передают искренние личные переживания авторов, ощущающих себя частицей народа, неравнодушных к его страданиям и победам.

В эпилоге фильма о Сальвадоре мы видим, как автор откладывает кинокамеру, берет пистолет и уходит к партизанам. В этом символическом кадре — точное воплощение современной позиции кинодокументалиста в борющемся мире.

Очевидно, что резкий крен в сторону журналистского поиска важных тем, злободневных фактов в профессии документалиста на первых порах существенно потеснил проблему кинематографической выразительности. Это дало повод многим говорить о «кризисе» документального фильма.

Такие выводы были слишком поспешными. Практика последующих лет показала, что вопросы творческие отнюдь не были отброшены, а всего лишь временно отодвинуты на второй план. Можно было понять документалистов, которые, стремясь найти и перенести на экран поразительные факты человеческих страданий и борьбы, опасались, что красотой пластики и сложными ассоциативными монтажными ходами будет сглажена социальная острота их киносвидетельств, публицистический пафос их призыва. Отвлекаясь от привычных забот о киновыразительности, документальный «фильм протеста» сосредоточивал внимание зрителя только на существе увиденного и пережитого киножурналистом. Он не хотел быть «художественно выразительным» в прежнем понимании. Проблемы содержательности материала, активной гражданской позиции автора выдвинули в центр напряженных исканий документалистов вопросы, близкие публицистике: убедительность найденных фактов, логичность аргументации, точность авторской идеи.

И вот прошло десятилетие. Оно определило, в каком направлении развивается документальный фильм. И как раз последний этап по-

казал, что в недрах этого движения нарастает новый поворот, если хотите, спиральное возвращение интереса к проблемам кинематографического языка. Это не возврат к прежней системе эстетических ценностей, это качественно новый уровень достоверности, проникновения в существо жизненных процессов, особый общественный статус документального фильма в мире. Облик документального кинопроизведения последних лет меняется, идут напряженные и плодотворные поиски.

Попробуем выделить узловые, на наш взгляд, идейно-творческие проблемы современного документального фильма.

2. Пульс планеты

...Страдание в огромных глазах мальчишки. Он только что видел, как убили его отца, как убийца хладнокровно рылся в карманах жертвы. Скромные, бедные похороны, дрожащий от слез и гнева голос сына, дающего клятву отомстить за гибель отца. И вот мы видим, как не ребенок уже, а босц с оружием в руках уходит в партизанский отряд. Там его примут в ряды бойцов Фронта национального освобождения имени Фарабундо Марти, вручат традиционную красную повязку. Камера внимательной медленной панорамой представит нам молодых солдат. И хотя лица их до половины скрыты повязками, нельзя не заметить в юных, почти мальчишеских глазах недетскую горечь и решительность стойких борцов за свободу.

Фильм сальвадорских кинематографистов «Сальвадор: народ победит!» (автор сценария и режиссер Диего Де Ла Тексера) искренен и прям в своем свидетельстве. Он ведет зрителей по всем кругам «сальвадорского ада». Страдания крестьян, разоряемых жестокими карательными набегами гвардейцев фашистской хунты. Нищета городских трущоб, где в камеру заглядывают полуголые голодные малыши. Гибель епископа Ромеро, выступившего в защиту справедливости. Свидетельства вдов и сирот. И трупы, трупы... Взрослых, стариков, детей... Кадры эти достались кинематографистам дорогой ценой. Вот поразительный рассказ одного из создателей фильма, Пинеды, о съемке эпизода «Последний бой».

— Группа должна было отснять эпизоды боя в самом городе и за его пределами. Съемочная бригада из двух наших товарищей находилась на явочной квартире. Они вышли оттуда с камерами, чтобы снять, как солдаты хунты расстреливают мирных жителей. Наших товарищей обстреляли. Женщину-оператора ранили в ногу, она упала в канаву, прижав камеру к груди, а другой товарищ, не выпуская из рук аппарат, прыгнул на другую обочину. Прошло несколько часов. Он высунулся из канавы и увидел нескольких вооруженных людей. Ему показалось, что это свои, но они его встретили выстрелами. Оператора арестовали и, отобрав у него камеру и пленку, бросили в тюрьму. Женщина, истекая кровью, продолжала лежать в придорожной обочине. Лишь на другой день ее обнаружили и подобрали бойцы Фронта национального освобождения.

В репортаже сальвадорских документалистов все подчинено одной цели — рассказу о готовности народа сражаться до конца. Через все невыносимые страдания патриоты проходят несломленными, еще теснее объединившими все борющиеся силы, уверенными в своей грядущей победе. Вот почему зритель ленты «Сальвадор: народ победит!» выносит после просмотра не только горечь и сострадание, но и гордость за несломленное достоинство сальвадорского народа, искреннюю убежденность в правоте его борьбы, уверенность в ее успехе.

На московском киносмотре картина сальвадорских документалистов была, несомненно, одним из самых главных открытий. Активность ее воздействия сопряжена, в первую очередь, с фактами, которые удалось запечатлеть авторам фильма. Умение найти и донести до зрителя пронзительные мгновения многоликой жизни современного человечества отличает фильмы-лидеры нынешней страницы в истории документального кино. Эта непреходящая уникальная способность кинодокумен-

талистики видеть и фиксировать узловые, «болевые» мгновения в жизни мира в наши дни является наиболее актуальным и ценным качеством.

Именно это достоинство современной кинодокументалистики определяло, в первую очередь, интерес зрителя к таким лентам, как фильмы «За колючей проволокой» (ООП) — повесть о страданиях и борьбе палестинского народа на оккупированных Израилем землях; «Победа вооруженного народа» (Никарагуа) — последовательное репортажное изложение истории борьбы и победы прогрессивных сил в Никарагуа; «Гамбург, 8 мая 1980 г.» (ФРГ) — публицистическая зарисовка демонстрации антифашистов, требующих открыть мемориальную доску в память жертвам гитлеризма, ряд других фильмов из программы XII Московского кинофестиваля.

Будь то скромный восьмиминутный репортаж о ветеранах антифашистской борьбы, которым стойкость необходима была не только в дни сопротивления гитлеровскому фашизму, но и в наши дни, в столкновении с равнодушием и попытками вычеркнуть из памяти немцев поучительную страницу истории Германии, или волнующая экранная история героической борьбы никарагуанского народа, предстающая в серии впечатляющих документальных свидетельств этапов этой борьбы, — общим для таких лент, как и для палестинской, сальвадорской, является желание авторов не просто поведать о событии, но и ввести зрителей как бы в н у т р ь тех жизненных мгновений, которые им удалось открыть в результате активного журналистского поиска, своего личного соучастия в «горячих» событиях.

Инструментом такого активного вовлечения зрителя в повествование является репортаж. Мне могут возразить, что репортаж всегда был в арсенале кинодокументалистов, определяя основной метод собирания хроники, событий истории. Утверждение это справедливо, но на определенных этапах развития кинодокументалистики, да порой и ныне, выдвижение репортажа в авангард выразительных средств носило, я бы сказала, скорее «теоретический» характер. Прямой репортаж, как его именуют в журналистике, «история события» может подменяться простым «изложением истории», то есть рассказом о происшедшем, а не аналитическим показом этого события. Чрезмерно расширительное толкование понятия «репортаж» выхолащивает из него главное — способность дать зрителю неадекватную картину конкретной жизненной ситуации, заставить его сердце биться в ритме, созвучном биению взволнованного сердца журналиста-свидетеля.

Если анализировать природу воздействия фильма сальвадорских документалистов, становится очевидным, что сила изображенных фактов сочетается в нем с желанием авторов не только сообщить о них, но и п р е д с т а в и т ь эти жизненные мгновения на экране в репортажном изложении. Зритель сам становится свидетелем тех жизненных трагедий, которыми наполнена современная действительность Сальвадора. Он «проживает» вместе с экранными героями мгновения их жизни, ощущая драматургию самой действительности, подчиняясь ее внутреннему ритму, заражаясь эмоциональным содержанием конкретной ситуации. «Сальвадор: народ победит!» дает нам пример острого прямого репортажа, который является одним из главных завоеваний документалистики последнего времени.

Именно благодаря активизации гражданской позиции кинодокументалиста, его открытой «ангажированности», привычный хроникальный репортаж обретает эмоциональные субъективные формы, заражающие зрителя неравнодушным отношением к показанным событиям. Автор не прячет собственного отношения к экранным героям и их действиям, он становится полноправным «персонажем», и мы смотрим на мир его взволнованным взором.

Картина «Победа вооруженного народа» — дар латиноамериканских документалистов победившему никарагуанскому народу. Снимавшие ее верили в эту будущую победу, с первых дней зарождения сопротивления участвуя в боях с войсками Сомосы, вглядываясь в лица идущих на смертельную схватку бойцов.

Попробую сравнить современный репортаж с событийными свидетельствами (их хочется назвать так) первых шагов «кино борьбы»

в начале 70-х годов. Тогда основной задачей была, как правило, общая, плакатная фиксация ситуации. Вспоминаю короткую ленту о выступлениях испанского народа, снятую несколько лет назад, еще во времена франкистского режима. Установленная на крыше дома камера зафиксировала событие одним планом. Этот экранный документ нарастания революционной активности в тогдашнем оплоте фашизма справедливо был высоко оценен на международном киносмотре в Лейпциге. В этом коротком фильме точно воплощалось тогдашнее понимание документальной ленты как оружия борьбы политической. Его профессиональные достоинства отступили на второй план. Событие, зафиксированное камерой заинтересованного человека, само волновало зрителя. Теперь в лентах последних лет ощутим несколько иной подход. Мы становимся свидетелями, как неравнодушный документалист стремится передать свое неравнодушие камере, сделать ее способной к эмоциональному рассказу.

Хроника всегда была четким барометром состояния кинодокументалистики. Тот факт, что современный хроникальный репортаж выдвигает требование эмоционального, субъективного повествования, свидетельствует об определенном развитии кинодокументалистики, и прежде всего ее хроникальных форм, в сторону усиления личностной авторской трактовки. Причем сущность этой авторской трактовки многогранна. Здесь и поиски профессиональных путей адэкватной передачи картины события, и желание посредством эмоциональной камеры познакомить зрителя с переживаниями автора как заинтересованного участника.

Показанный в дни смотра «Репортаж из Никарагуа» (режиссер Рамиро Лакайо) представляет собой выпуск киноперіодики. Но информация о кампании борьбы с неграмотностью в молодом государстве предстает в яркой кинематографической форме агитационного плаката. Вспоминаются аналогичные «превращения» привычной киноинформации в активное средство прямой агитации, которое мы наблюдали в первые годы кубинской революции в опытах С. Альвареса с «Нотисиера», выпусками кубинской киноперіодики. А память подсказывает другую страницу истории документального кино — знаменитую вертовскую «Киноправду», открытый авторский монолог, вдохновленный хроникальным материалом. Видимо, молодость революции всегда требует таких открытых форм агитационных выступлений.

Есть и еще одна сторона проблемы «автор — материал» в современных хрониках жизни земли. Речь идет об усилении аналитического подхода к показу различных фактов, о желании современных документалистов передать диалектику изображаемого действия.

В сальвадорской картине, давшей основную пищу для наших размышлений в этом разделе, мы видим не только страдания и борьбу народа, но и знакомимся с теми силами, которые ему противостоят. В фильме зафиксированы и откровения жандарма, и взбесившиеся от страха буржуа, требующие оружия и помощи у посольства США. Аналогичным намерением автора представить все силы, что столкнулись в непримиримой схватке в сальвадорской революции, отличается и лента «Эль-Сальвадор: в тени одной революции» (Швеция). Она была показана в Лейпциге, завоевала «Золотого голубя». Ее создатель, шведский документалист Петер Турбьёрнсон, автор ряда лент и книг о революционном движении в странах Латинской Америки, рассказывал: «Такие сцены, которые я там часто видел, можно выдержать только ради того, чтобы собрать кинематографические документы, которые привлекли бы внимание мировой общественности к злодеяниям, сравнимым лишь с массовыми убийствами, совершавшимися гитлеровцами в концлагерях...

Документалист призван не только дать объективную картину того или иного явления, но и вскрыть его суть. Скажем, характер сегодняшней освободительной борьбы в Сальвадоре можно понять, лишь осознав, в каких условиях живут народ этой страны и правящий класс, тогда становятся ясны позиции обеих противоборствующих сторон. Я считал своей задачей показать, в частности, как социальный гнет вынуждает крестьян покидать свои семьи и во имя их благополучия

браться за оружие. Тогда и зритель может осознать, что речь идет о народной войне против хунты, против режима, основанного на угнетении и терроре».

Остается добавить, что сам Турбьёрнсон, снимая эпизоды «по ту сторону баррикады», был арестован, ему грозил расстрел. Лишь после вмешательства шведского посольства его выпустили на свободу. На фестивале он принимал свой приз одной рукой — из-за раны, полученной во время съемки боев повстанцев с карателями.

3. Свидетельство обвинения

Кампучия — еще одна «болевая точка» планеты. К счастью, уже позади то страшное время, когда преступная клика Пол Пота — Иенг Сари, уничтожившая почти половину всего населения страны, творила здесь свои чудовищные злодеяния в невиданных масштабах. Сегодня Кампучия поднимается из бездны геноцида и разрушения, куда низвергли ее пекинские ставленники. И первые заботы возрождающейся страны, первые ее фильмы — о детях, будущем народа. В картине «Как тебя зовут?» (режиссер Пакар Пиел) сняты сироты, собранные в одной из школ-интернатов. Только здесь их семь тысяч, забота о них — дело всего народа.

Одна из авторов ленты, оператор Пин Веари, рассказывала: «Название нашей картины обнажает основной прием, которым мы пользовались, работая над нею: вы подходите к малышу и спрашиваете, как его зовут — происходит нормальное человеческое общение. Вроде, ничего исключительного в этом нет, не правда ли? Но если вспомнить, что еще совсем недавно в нашей стране подавлялось и уничтожалось все человеческое и человечное, то уже само по себе такое общение перед камерой приобретает характер символа, воспринимается как знак обновления жизни».

В годы кровавого правления полпотовцев Пин Веари сама перенесла жестокие лишения, потеряла мужа. В фильме мы видим женщину, у которой погибла вся семья — двенадцать детей, муж, родители. После освобождения она стала работать в Доме сирот, отдавая сердце этим несчастным малышам, собранным отовсюду. Многих из них нашли на дорогах, в канавах, где они ютились. Многие не помнят даже своего имени...

Боль и возмущение охватывают тебя, когда с экрана звучит рассказ ребятишек о своем прошлом. Картина сдержанна в выразительных средствах, она стремится быть точной и аргументированной. Секрет ее эмоционального воздействия — в контрасте детских лиц и информации об их судьбах. Фильм кампучийских кинематографистов открывает список тех лент Московского кинофестиваля, авторы которых сосредоточены на поисках убедительного факта, точного аргумента в анализе жизненных явлений. Здесь особенно важны авторская позиция, внутренняя убежденность в правильности оценок и сопоставлений.

...Пять лет Алан Франкович собирал материал для своей картины «По поручению фирмы». Впрочем, как он считает, вся его предшествующая жизнь так или иначе была своеобразной подготовкой к работе над этой лентой. Детство режиссера прошло в странах Латинской Америки, где его отец работал инженером: именно там, как рассказывает Франкович, он увидел собственными глазами страшную нищету. Несколько лет назад Франкович снял картину «Чили в сердце»; исследуя причины фашистского переворота в этой стране, он вплотную сталкивается с последствиями подрывной деятельности ЦРУ. Позднее, знакомясь с материалами расследования, проведенного конгрессом США, киножурналист, по его словам, обратил внимание на то, что «официальная критика ЦРУ сводилась в основном к моральному осуждению. Сущность деятельности ЦРУ была скрыта, закулисная ее сторона оставалась неясной». Франкович поставил перед собой задачу, в противовес этой тактике замалчивания, вскрыть подлинные связи некоторых политических событий на латиноамериканском континенте и в других регионах мира с тайными акциями разведывательного управления США.

Фильм «По поручению фирмы» длится более трех часов и представляет собой плотно

насыщенный информацией обвинительный акт, разоблачающий тридцатилетнюю, практически бесконтрольную деятельность ЦРУ, которое взяло на себя роль мирового жандарма. Подрывная работа агентов пресловутого разведывательного управления предстает во всей ее неприглядности в многочисленных документальных свидетельствах самих сотрудников «фирмы». В ходе работы над картиной автор взял интервью примерно у полусотни бывших агентов ЦРУ, магнитофонные записи их откровений заняли ни много ни мало 150 часов. Франкович говорит, что разоблачающий характер самих фактов побудил его отказаться от пространного комментария. В самом деле, фильм строго, даже скрупулезно документален. Каких только обвинений ни выдвигали против автора, когда картина была закончена! Однако строгий документализм ленты оказался настолько выверенным и безупречным, что ее противники не смогли указать ни одного конкретного факта, противоречащего истинному положению вещей. И тем не менее в ряде американских штатов фильм демонстрировался по телевидению в «усеченном» — на одну треть! — виде.

Последовательная верность фактам и строгая, я бы даже сказала, аскетическая форма подачи материала сделали картину «По поручению фирмы» примером достойного продолжения традиций политических киносвидетельств, какими они сложились в документалистике последнего десятилетия.

Удовлетворяя в первую очередь желание зрителей знать правду, фильм подробно и доказательно раскрывает методы и цели «грязной работы» агентов ЦРУ в Латинской Америке, в частности в Чили, Боливии, на Кубе, а также в Юго-Восточной Азии, на Ближнем Востоке, в Африке. Огромный объем и уникальность собранных сведений, четкость мышления кинопублициста, его убежденность в общественной необходимости предпринятого расследования придают картине Франковича не только сенсационность, но, что гораздо важнее, еще и цельность документированного разоблачения, обвинительного акта, предъявленного империализму США.

Лента «По поручению фирмы» принадлежит к тому направлению в современной политической кинодокументалистике, которое рассматривает фильм прежде всего как свидетельство, как документ, принципиально лишенный каких-либо кинематографических изысков. В программе XII Московского фестиваля были и другие интересные работы, близкие картине Франковича по стилистике и характеру авторской задачи. Такова, к примеру, бразильская лента «До последней капли крови» (режиссер Сержиу Фезенти), где повествуется о том, как безработные в странах Латинской Америки вынуждены продавать свою кровь за гроши, чтобы добыть пропитание себе и своей семье. Ловкие дельцы, современные «вампиры», скупающие по дешевке кровь нищих, продают ее в США.

Лента «Послание из Чили» (Патриотические силы Чили, анонимные авторы) пришла к нам из далекой многострадальной страны. Фильм представляет трагические истории многих чилийцев, потерявших родных и близких, лишенных даже права узнать что-либо об их участи. Женщины, у которых исчезли в застенках хунты мужья и дети, женихи и братья, объединились, чтобы поддержать себя, своих родственников и друзей в трудное время одиночества и отчаяния. Безыскусность рассказа, скромность кинематографической формы в данном случае являются, видимо, единственно возможным решением. И все же это документ, который не только сообщает новую информацию, но и волнует, ибо активно включает в каждом из нас «болевую точку», которая связана со словом «Чили». Наша вера в будущее освобождение чилийского народа окрашивает оптимистическими эмоциями восприятие скромного документа из сегодняшней Чили. Однако картина «Послание из Чили» является своеобразной переходной формой от лент — строгих свидетельств к фильмам, активно использующим в своей аргументации различные приемы образного обобщения.

Еще в дни шахского режима кинематографист Камраль Шердель снял ленты «Тегеран — столица Ирана» и «Район, именуемый «Крепость». Лишь сегодня эти фильмы уви-

дели свет. Они дают зрителю страшные в своей обнаженной правдивости картины жизни бедняцких кварталов и самых бесправных их обитателей — женщин, проданных в публичные дома своими родственниками.

Благотворительная организация устраивала в этих кварталах школы для женщин. Но что значит просвещение для тех, кто мучительно мечтает лишь обо одном — «выбраться, вырваться отсюда»! В серии портретов женщин, обитающих в конурках «Крепости», зритель видит убогость подневольной жизни, трагическое напряжение отчаяния. Исповеди женщин-узниц этой своеобразной тюрьмы знакомят с их горестными судьбами, с единственной безнадежной мольбой: «Зачем мне грамота? Лучше помогли бы найти какую-либо работу». Работа поможет выплатить за себя долг хозяевам и «выбраться, вырваться...»

В фильме «Тегеран — столица Ирана» мы видим счастливцев, которые имеют работу. Они делают пакеты для товаров, которые никогда не смогут купить. А на улице грязные голодные ребятишки играют с пустой коробкой, на которой красуется надпись: «Подарок от народа США». ...Луч фонарика выхватывает из тьмы катакомб, куда спускаются с камерой документалисты, скорченные фигуры бездомных людей, что нашли здесь приют на ночь. Этот проход по темным подвалам — требующее мужества путешествие по безднам нищеты и угнетения, в которые был низринут иранский народ в годы правления шаха. Зоркий глаз журналиста извлекает из потока реальности факты, наполненные не только точной информацией, раскрывающей масштабы социальной несправедливости и нищеты, существовавших в столице шахского Ирана. Он высвобождает и скрытый эмоциональный заряд явлений, воздействующий на чувства зрителей: неравнодушие, пристрастность камеры позволяют и понять, и пережить смысл экранного свидетельства, проникнуться его болью.

4. Разум исследователя, глаз художника

Характерно, что на последнем Московском фестивале — в кулуарных беседах по поводу просмотренных лент и в теоретических дискуссиях — живо обсуждался вопрос о мастерстве кинодокументалиста, о художественной выразительности документального экрана.

Как было отмечено выше, еще совсем недавно эта тема не вызывала такого интереса: на первом месте стояла проблема журналистского поиска, подробного анализа фактов прежде всего с точки зрения их общественной значимости. Сегодня, когда кинодокументалистика утвердилась в своей особой социальной роли, заботы об образности кинематографического анализа действительности приобрели новую актуальность. Приведем в этой связи короткие выдержки из бесед, состоявшихся в дни XII Московского фестиваля, а также во время лейпцигского киносмотра 1980 года.

Л. Махнач (СССР): «В конечном счете мы хотим одного — чтобы в фокусе каждого документального фильма совмещались разные его качества: и значительность содержания, находящегося в русле основных явлений сегодняшней жизни, и художественные достоинства киноязыка».

И. Колонич (Венгрия): «Иногда один взгляд, один жест, поза могут выразить больше, чем длинные сентенции диктора. Необходимо пытаться выражать свою мысль с помощью кинокадра. Это — вопрос культуры визуальной составляющей фильма. Изображение должно оказывать эмоциональное воздействие».

Н. Маллях (Сирия): «Сегодня фильм не будет иметь успеха, если он не обладает бесспорными достоинствами произведения искусства. Лучшие ленты Московского фестиваля отличаются тем, что значительность их содержания сопряжена с совершенной художественной формой».

В. Руф (ФРГ): «Если обратиться к сегодняшней кинопублицистике, то нетрудно убедиться, что авторы самых значительных по теме фильмов добиваются наибольшего успеха тогда, когда проявляют уверенное владение художественным инструментарием документального кино».

Г. Херлингхауз (ГДР): «За последние десять лет документальное кино прошло боль-

шой путь развития, преодолело многие рубежи. Ныне оно способно показать и духовный мир человека, и социальную психологию народа. Но правы ли те из нас, кто противопоставляет публицистическую и художественную грани фильма?»

Характер документальной программы XII МКФ в Москве побуждает глубже задуматься над этими высказываниями. Нарастающая потребность в художественной трактовке социальных, политических проблем нашла свое отражение и в высокой оценке ряда картин, обладающих этим качеством, в частности работы эквадорского режиссера Г. Гуайясамина «Продавцы льда». Авторы этой ленты хорошо владеют пластикой изображения; на экране возникает редкое по красоте зрелище — глубокая синева неба и огромный огненный шар солнца над высокогорьями, сверкающая прозрачность вечных снегов, зеленое море предгорных лугов, пестрота рыночной площади маленького города. Однако этот гармоничный мир холоден и равнодушен к людям, которые бредут по осыпям высоко в горы, вырубают там огромные глыбы льда и везут их, укрывая от солнца, вниз, в городок, чтобы продать за гроши торговцам прохладительными напитками и купить себе хлеба. Ловко и споро работают на смертельной высоте и взрослые, и ребятишки, молчаливы и сосредоточенны они в пути, озабоченны и тревожны у ларьков с водой: вдруг не купят, вдруг весь долгий путь и изнурительный труд напрасны? Иногда опасения сбываются и один из продавцов льда кричит о безысходной своей судьбе, о кровопийцах-торговцах, на которых он тратит свои легкие, свое сердце. Отчаянный крик отдается острой болью в сердце зрителя, вызывая ответную волну искреннего сочувствия.

Но вновь люди, терпеливые, как и их мулы, уходят по дороге к сияющим холодным равнодушным блеском вершинам. Внешне незамысловатый сюжет ленты дает ощутить, подобно подлинно поэтическому произведению, многосложность жизненного потока. Тщательно отобранные мгновения действительности открывают те детали, те нюансы, которые позволяют и разумом, и сердцем понять трагедию продавцов льда. Гармония природы в этой картине вступает в резкий конфликт с дисгармонией социальной.

На одном из обсуждений фильма вспомнили Роберта Флаэрти. Тот факт, что после периода некоего «антиэстетизма» в кинодокументалистике вспоминается представитель ветви в документальном кинематографе, эстетически пограничной с игровым кино, которая выдвигает поэтическое видение автора на первый план, кажется весьма симптоматичным.

Хотя, с другой стороны, сравнение «Продавцов льда» с лентами Флаэрти четко указывает на современное происхождение эквадорской картины. Печать дня нынешнего — в ощущении невозможности в современном документальном фильме уйти от социальной проблематики, если хочешь добиться во всех отношениях полноценного результата. Вот доказательство «от противного». В программе фестиваля была лента «Верблюд» (Судан, режиссер И. Шаддад), отлично снятая и ловко смонтированная притча о трудяге-верблюде, который вынужден всю жизнь провести в темноте сельской мельницы. Однако некая замутненность философии картины, отсутствие социального контекста оставили зрителей довольно равнодушными к этой профессионально умелой киноработе.

Вряд ли сегодня традиции Флаэрти, приемы его документальных философских притч совпадают с генеральным направлением в кинодокументалистике. Заботы о сохранении мира, проблемы социальной и политической жизни капиталистических стран, борьба угнетенных народов за освобождение требуют ныне более открытых, более действенных форм киновыступлений.

Но ясно и другое: образная трактовка обсуждаемых актуальных вопросов, более цельный, гармоничный кинорассказ, выразительность документального кинонаблюдения, четкая композиция, органичный монтажный ритм делают выступление киножурналиста более емким и действенным, более глубоко воздействующим на зрителей. И потому нельзя не

согласиться с теми, кто настойчиво акцентирует сегодня проблемы мастерства и профессионализма в кинодокументалистике.

На XII МКФ в Москве был показан ряд картин, чья кинематографическая изобретательность делала их социальный, политический пафос более ясным и глубоким. Такова, к примеру, бразильская лента «В Америке» (режиссер Октавио Безерра), где повествуется о страданиях и нищете коренного населения континента, оттесненного на самые низшие ступени социальной лестницы, лишенного надежды на будущее. Выразительная игра стоп-кадрами и фотографиями, точный ритмический рисунок «сюжета» дополняли, усиливали замысел автора-журналиста. Фильм-плакат говорит со зрителем четким языком образного обобщения и монтажных столкновений.

Надо, однако, упомянуть и те ленты фестивальной программы, которые, обладая всеми признаками профессионализма, не были нацелены на обсуждение гражданско важных проблем; при всей своей пластической выразительности и высокой монтажной технике они не оставили в памяти зрителя глубокого отпечатка. В числе таких картин — «Стеклодувы» (Бельгия), «Эдфу» (АРЕ), «Флейта и барабан» (Франция), ряд других видовых и рекламных фильмов.

Суммируя все, о чем говорилось в этой главке, хочется привести еще одно высказывание режиссера Л. Махнача: «Определяя судьбу современного документального фильма, нужно, видимо, выделить несколько злободневных вопросов, касающихся нашей профессии. Среди них на первом плане, конечно, активность позиции автора, его идейная зрелость, его неравнодушное отношение к тем фактам, о которых он рассказывает, и особое чувство документальной достоверности в фиксации материала. Но сегодня к этим обязательным условиям творчества в кинопублицистике нужно добавить еще и требование художественного своеобразия. Зрителя необходимо убеждать, увлекать яркой, разнообразной и удивительно неожиданной в деталях картиной реальности».

5. История в контексте современности

Все дальше отодвигается от нас пора трагических испытаний последней войны. Неумолимое время старит героев, чья молодость прошла в огненном вихре мирового сражения с фашизмом. Но воспоминания о прошлом нужны не только тем людям, которые были его участниками и свидетелями. Память об испытаниях, выпавших на долю народов в годы второй мировой войны, окрашивает наши сегодняшние заботы и тревоги, напоминает о необходимости быть бдительными, защищать идеалы мира и гуманизма.

Забота об упрочении мира, о предотвращении ядерной катастрофы, угроза которой нависла над планетой в результате безрассудных авантюристических действий Соединенных Штатов Америки и их союзников по НАТО, лежит в основе внешней политики Советского Союза и всего социалистического содружества. Эта политика отвечает коренным интересам человечества и потому неизменно встречает горячую поддержку во всем мире.

В борьбу миролюбивых сил с силами милитаризма и реакции вносят свой вклад и кинодокументалисты. Исторические уроки прошлого, принесшего людям неисчислимые беды и страдания, во многом определяют направление сегодняшних творческих поисков кинопублицистов, создающих произведения, отмеченные обостренным нравственным восприятием проблем современного мира в контексте недавней истории.

В программе XII Московского фестиваля было немало лент, запечатлевших драматизм и напряженность великой битвы за мир, широко развернувшейся на земле. Таковы фильмы «Береги этот вечный свет» (СССР), «Во имя мира на голубой планете» (Венгрия), «Дух Хельсинки» (Финляндия), «Его звали Черный Джек» (Чехословакия) и другие. В жанре строгого документального свидетельства или с плакатной наглядностью в произведениях, содержащих глубокий анализ политических коллизий современности или их документированную реконструкцию, экран

тревожит умы и сердца людей прямым вопросом: «Что сделал ты, чтобы сберечь мир?»

В разговоре о мире сегодняшнем и затрашнем неизменно возникает — не боюсь повториться и сказать об этом еще раз — мотив прошлого. Открывая для себя новые тематические пласты, кинодокументалистика послевоенных десятилетий активно обращается к истории, погружая явления и факты современности в исторический контекст. Конечно, такое встречалось и прежде. Тут нужно вспомнить об особой плодотворности традиций образной публицистики, рожденной Великим Октябрем, традиций, продолженных богатой практикой кинематографа стран социализма. Мы помним блестящие исторические исследования Э. Шуб, появившиеся в 20-е годы. Однако историзм мышления как органическая черта кинодокументалистики, как творческий принцип широко утвердился лишь десятилетия полтора назад. Именно тогда были созданы произведения, отмеченные глубоким пониманием неразрывности связей дня сегодняшнего с событиями прошлого. В известных картинах М. Ромма, Р. Кармена, К. Симонова, Е. Боссака, А. и А. Торндайков, ряда других крупных мастеров — о фактах минувшего, в особенности о тех, что относятся ко времени войны, стали импульсом и точкой отсчета для оценки современности и постижения общих закономерностей исторического процесса.

Практика последних лет открыла новые грани неисчерпаемой темы. Киноэпопея «Великая Отечественная» вновь развернула перед взором поколений, не знавших войны, грандиозную панораму великой битвы с фашизмом, а серия «Всего дороже» продолжила эпическое осмысление ярких страниц послевоенной истории советского народа. Одна из лент этой серии — «Мир или война», посвященная борьбе за мир, — участвовала в программе XII Московского фестиваля и была с огромным интересом встречена участниками и гостями нашего киносмотра.

Наряду с эпическими формами в сегодняшнем документальном кино все чаще встречаются произведения, раскрывающие героизм антифашистской борьбы на «территории» конкретных человеческих судеб. Прошлое проходит в рассказах, воспоминаниях, высвечивается сквозь призму опыта послевоенных десятилетий. Из таких лент мы не просто узнаем о прошлом вообще, но и как бы «проживаем» его вместе с героями, припоминающими свои чувства и мысли тех лет.

Подобный подход к решению темы прошлого в документальном кино отличает советский фильм «Спросите вы у матерей» (режиссер Г. Денисенко). Картина знакомит с драматической судьбой Екатерины Семеновны Перебейновой, матери солдата, завершившего ратный путь в Югославии, павшего там смертью храбрых. По просьбе матери героя югославский певец Джорджи Марьянович разыскал дорогую материнскому сердцу могилу.

За долгие годы не зажила рана в душе солдатской матери, сегодня Екатерина Семеновна полна тревоги за жизнь новых поколений, за тех молодых ребят, которые могли бы стать ее внуками. Искренне и проникновенно звучат слова из ее письма Леониду Ильичу Брежневу, в котором она благодарит руководителя нашей партии и государства за последовательную и неустанную борьбу за мир, за счастье и покой всех людей на планете. Этот эмоциональный документ свидетельствует: страдания и потери, которые принесла людям война, не отдаляются от нас временем, они продолжают жить в душах матерей, вдов, сирот, в душе каждого, кто хранит память о подвиге народа нашей страны, отдавшей за спасение мира от угрозы фашистского порабощения 20 миллионов жизней. К картине «Спросите вы у матерей» примыкает по теме еще одна лента советской программы — «Долг памяти» (режиссер Е. Кузин).

Чехословацкий фильм «Есть такая семья» (режиссер Л. Веселы) тоже построен как воспоминание о конкретной человеческой судьбе.

...Встречаются в родном доме дети участника Словацкого национального восстания, а затем — первого председателя сельскохозяйственного кооператива. Сегодня хозяина дома уже нет в живых. Биография его была драматична. Пожилая мать собравшихся вспоминает, глядя на старую вербу, как во время

войны фашисты грозили повесить ее мужа на этом дереве, как повторили эту же угрозу враги социализма в первые годы народной власти, а потом — в 1968 году. Но коммунист Васил Лайчак был несгибаем, он всегда оставался верен своим идеалам. Теперь дело отца продолжают одиннадцать его детей, десять из которых — члены Коммунистической партии Чехословакии. Так воспоминания о герое прошлого смыкаются с рассказом о современном поколении, хранящем верность традициям отцов.

Хочу привести в этой связи размышления молодого дипломника Бабельсбергской киношколы ГДР Габора Денеша из Венгрии, с чьим фильмом «Дядюшка Карри» мне довелось познакомиться за год до Московского фестиваля. Картина эта представляет собой «путешествие в прошлое» семидесятидевятилетнего венгерского антифашиста, который, спустя десятилетия, посещает бывшие концлагери Заксенхаузен и Бухенвальд, узником которых он был. Внутренний монолог — рассказ героя о пережитом, словно наполняет теперь уже музейные лагерные плацы и коридоры «блоков» тенями жертв нацизма — эти люди, их страдания и борьба оживают в памяти дядюшки Карри; потрясает острота его чувств, пронзительная точность, с которой он, до деталей, припоминает страшные страницы своей жизни. На вопрос журналиста: «Что побудило вас, молодого человека, обратиться к этой теме?» Денеш ответил: «Сегодня, когда в Южной Америке и Южной Африке идет кровопролитная борьба народов за свободу, независимость и социальный прогресс, когда в западноевропейских странах создаются неофашистские организации, нам, молодым людям, становится ясно, что уроки истории еще не для всех стали учебниками жизни. Фашизм и теперь еще представляет угрозу человечеству. С ним надо решительно бороться. Наш фильм — часть этой борьбы». Как тут не вспомнить кадр из фильма «33 года спустя», снятый прогрессивными документалистами ФРГ и показанный на прошлом Московском фестивале... На экране — демонстрация молодых неофашистов с плакатами: «Десять тысяч марок тому, кто докажет, что концлагери были». Вот они — результаты ухищрений западной пропаганды, предпочитающей замалчивать прошлое или преднамеренно искажать историческую правду.

Да, суровые уроки прошлого кое-кому на Западе, видимо, не пошли впрок. В мировой документалистике появилось в последние годы немало лент, разоблачающих тех, для кого нацистское прошлое становится сегодня предметом ностальгических грез. Не так давно мне довелось видеть картину западногерманских кинематографистов «Сосед», в которой показан бывший эсэсовец. Впрочем, сам он не считает себя «бывшим», является активным деятелем объединения «ветеранов СС», охотно вспоминает о своих прошлых «подвигах», в его разглагольствованиях звучат расхожие тезисы гитлеровской пропаганды сорокалетней давности. Многие в современной ФРГ, утверждают авторы фильма, не хотят замечать, что их «соседом» является убежденный, более того, действующий фашист.

В дни фестиваля за «круглым столом» в редакции «Искусства кино» зашла речь и о печально известной ленте «Гитлер — карьера», которая, фальсифицируя и подтасовывая исторические факты, пытается создать идеализированный экранный портрет нацистского фюрера. Один из участников беседы, Вольфганг Руф, директор кинофестиваля в Оберхаузене, рассказал собравшимся, какую рекламную шумиху подняли в ФРГ вокруг этой картины, как настойчиво навязывают ее зрителю. Людям молодого поколения, составляющим основную часть западногерманской киноаудитории, тем самым внушается заведомо ложная концепция исторического прошлого страны. При этом нельзя не учитывать, что в учебниках, используемых в школах ФРГ, важнейшие факты, относящиеся ко второй мировой войне, замалчиваются.

Все эти примеры ясно показывают, что документальный фильм, рассказывающий о прошлом, становится оружием в сегодняшней политической борьбе. В лучших картинах прогрессивных документалистов фашизм исследуется не только как исторический феномен, но и в своих психологических последствиях, ис-

коренить которые зачастую сложнее, чем восстановить разрушенные города. Авторы этих лент убедительно доказывают, что возрождение фашизма и распространение таких явлений одного с ним корня, как расизм, реваншизм, становятся возможными на Западе при прямом попустительстве официальных властей. Но они не упускают из виду и другой опасности — молчаливого попустительства равнодушных обывателей, которое тоже удобряет почву для ядовитых ростков неофашизма.

В современной политической кинопублицистике антифашистская тема является одной из ведущих. При этом на первый план все более выдвигается личностный аспект ее осмысления, когда существо проблемы высвечивается в микрокосме отдельных человеческих судеб — на фоне широкой исторической перспективы.

6. Будущее рождается сегодня

Большой интерес фестивального зрительного зала «Зарядье» вызвали документальные фильмы, созданные в социалистических странах и освещающие различные аспекты сегодняшней жизни братских народов. Очевидно, что термин «политический фильм», под которым прежде понимали ленты, посвященные проблемам международной политики, вполне приложим и к тем картинам, что раскрывают реалии нашей социалистической действительности на национальном материале. Дело, однако, не в терминах, а в содержании идеологических задач нашей документалистики, которая дает широкую панораму жизни современного социалистического общества, раскрывает коренные преимущества социализма, его исторические перспективы. Это по-настоящему политический, действенный кинематограф, наше боевое пропагандистское оружие. XII Московский фестиваль познакомил зрителя с рядом образцов именно такой кинодокументалистики. Вот некоторые характерные в этом смысле примеры.

...На экране — два человека, которых тяжкий недуг приковал к постели. А ведь они всегда много и честно трудились. Как же переносят они вынужденное свое бездействие? Пристальное наблюдение за их повседневным поведением открывает нам поразительный факт: не бездействием, а напряженной полезной деятельностью заполнены и сегодня дни и часы в жизни этих людей. Теперь работа у них особая: они — общественники, организаторы субботников и воскресников, которые буквально преобразили их родную деревню, соединили ее новой дорогой с близлежащим шоссе... В судьбе необычных героев югославской ленты «Не двигаясь» (режиссер С. Мркonич) отчетливо проступают черты общественного сознания, сформированного социалистическим образом жизни: оптимизм, чувство гражданской ответственности, искреннее стремление быть полезным другим людям.

Еще пример, не менее показательный, — венгерская картина «Привет из Нового Палота» (режиссер Я. Лештар); она снята в новом жилом районе, застроенном современными домами с удобными квартирами, и дает представление о конкретных результатах усилий государства, направленных на решение жилищной проблемы в большом городе.

Оба фильма насыщены важной социальной информацией. Югославская картина снята в сдержанной, строгой манере, но сам жизненный факт, на котором она фиксирует внимание, волнует зрителя, приглашая его продолжить размышления о той среде, что помогла сформироваться таким вот характерам. В фильме «Привет из Нового Палота» авторские раздумья о действенной заботе государства, обеспечивающего граждан удобным жильем, создающим все необходимые условия для полноценного проведения досуга и воспитания детей, тоже подводят нас к важным социальным выводам. Жаль только, что эта картина не оставляет в памяти живых человеческих характеров и потому в меньшей степени обращена к зрительским чувствам.

Более глубокими по освоению жизненного материала и интересными по кинематографическому решению являются две картины, снятые вьетнамскими и монгольскими кинематографистами, — «Еще не все» (режиссер Нгуен Са Хой) и «Слава матери» (режиссер Н. Наваан). В них ощущается стремление ав-

торов к анализу широких пластов социальной жизни.

Фильм «Слава матери», привлекая разнообразный архивный материал, раскрывает судьбу женщины в социалистической Монголии, путь, пройденный ею от бесправного существования в дореволюционную пору к ее нынешнему положению активного члена общества.

Картина «Еще не все» посвящена вьетнамским детям, которым пришлось вместе со взрослыми перенести все тяготы освободительной войны. Та война осталась позади, но на экране мы видим новых сирот и маленьких инвалидов. это жертвы недавней пекинской агрессии. Фильм отличается вниманием к выразительной детали, вдумчивым кинонаблюдением, образными монтажными переходами; он отражает несомненный прогресс вьетнамской кинодокументалистики, перед которой сегодня встают новые задачи, идеологические, пропагандистские, художественные.

Пристальное внимание к человеку, к его духовному миру, попытки проанализировать его связи с жизнью общества неизменно отличают творческий поиск документалистов социалистических стран. В этой связи вспоминается, например, большой успех советской картины «9 дней и вся жизнь» на фестивале в Оберхаузене или ленты болгарских кинематографистов «Веселый музыкант», отмеченной в Лейпциге. Но все же определенный дефицит «человеческого материала» на нашем документальном экране ощущается, что в известной мере отразила и программа последнего Московского фестиваля. Конечно, нам запомнилась интересная зарисовка кинематографистов ГДР «Корабельный повар» (режиссер У. Бэлз), познакомившая с повседневной жизнью молодого солдата, который проходит службу поваром на военном судне; обращает на себя внимание и кубинская картина «Каита — легенда и быль» (режиссер Луис Фелипе Барнаба), героиня которой рассказывает о том, как она — в девяносто с лишним лет — принимала участие в революции. Однако надо признать, что и эти удачные фильмы почти не выходят за рамки документальной фиксации событий, аналитическое начало выражено в них недостаточно сильно.

Жюри короткометражного конкурса наградило специальным призом советскую картину «Сердце» (режиссер Л. Бакрадзе), чья гуманистическая направленность, высокая кинематографическая культура, внимательное исследование внутреннего мира героев уже отмечались критикой, в том числе и на страницах журнала «Искусство кино». Именно гуманистический пафос этого фильма, глубоко и точно отвечающий благородному девизу Московского фестиваля, выдвинул его в число лидеров киносмотра.

В документальной программе, показанной на фестивале социалистическими странами, было, к сожалению, сравнительно мало фильмов, по-настоящему глубоко исследующих актуальные вопросы развития нового общества, как того требуют пропагандистские задачи экранной публицистики в современных условиях. Кинодокументалистика располагает в этом смысле широкими и разнообразными возможностями, их необходимо всемерно использовать, смело и решительно вторгаясь в жизнь, что и делается в таких, к примеру, фильмах последнего времени, как «Некоторые уходят, когда хотят» и «Первое поколение» (ГДР), «Согласно протоколу» (ВНР), «Рабочий ритм» (Югославия), и некоторых других. Плодотворно работают в этом направлении советские документалисты, о чем свидетельствует целый ряд фильмов, снятых в последние годы, — «Дом у дороги», «Сеятель твой и хранитель», «Сотворение хлеба», «Женщина, которую ждут?», «Четыре портрета», «Пока есть кедр», «Крестьянский двор», «Послесловие к старому фильму». Однако, бесспорно, значительных достижений здесь все еще недостаточно, что, повторяю, было заметно и по фестивальной программе.

7. Документальный калейдоскоп

Сердца зрителей, внимание критики и симпатии жюри были отданы на Московском фестивале боевым формам кинодокументалистики, картинам, в которых ощутимо горячее стремление художников сделать свое искус-

ство участником классовой, политической борьбы, инструментом познания мира и его переустройства по законам социальной справедливости и гуманизма.

Однако обширная документальная программа фестиваля такими произведениями не исчерпывалась, в ней были и ленты, не столь заметные и, как правило, не попадающие в общие критические обзоры, но тоже заслуживающие, на наш взгляд внимания. Понятно, что видовые, рекламные, чисто информационные картины не требуют эстетического анализа. Но надо сказать, что эти туристские кинопроспекты далеко не всегда абсолютно безобидны.

Радуют глаз красивые пейзажи, экзотические кадры в таких фильмах, как, например, «Туристское Бурунди» (Бурунди), «Вода и джунгли» (Зимбабве), «Где вода встречается с небом» (Гайяна), «Черный человек и древние обычаи» (Заир), «Одежда из коры» (Уганда)... И все же, зная, как сложно складывается сегодня жизнь молодых независимых государств Африки и Латинской Америки, нельзя спокойно обозревать одни лишь туристические красоты: в подобных обзорах остро не хватает правды о трудной и противоречивой действительности этих стран, о тех заботах и тревогах, которыми живут народы африканского и латиноамериканского континентов.

Вспоминается показанный на фестивале вне конкурса суровый и строгий кинорассказ известного мавританского режиссера Меда Хондо, члена «большого жюри» XII МКФ в Москве, — «Сахель, голод. Почему?» Картина подробно анализирует различные причины — социальные, экономические, экологические, — которые вызвали страшный голод в Западной Африке; глядя на экран, проникаешься убеждением, что создание такого фильма было продиктовано гражданской заинтересованностью художника в том, чтобы привлечь внимание к одной из наиболее острых проблем, существующих не только в Африке, но и во многих других регионах мира. По соседству с подлинно злободневными произведениями социально активной кинопублицистики самодовольная пестрота туристско-видового кино выглядит необязательной, лишенной серьезного содержания, вольно или невольно противостоящей творчеству документалистов, озабоченных судьбами современного мира.

Противоречивые впечатления оставляют и некоторые документальные ленты, созданные на внешне нейтральном материале действительности.... Австрийская картина «О, мой йо-йо» (режиссер С. Манафи) долго и довольно скучно рассказывает о жизни клоуна и его молоденькой жены. Кажется, будто эта пара существует в каком-то вакууме, вне человеческого общества, самоизолировавшись от мира в лабиринте своей странной квартиры... Беззаботный уличный артист демонстрирует сельским жителям свой микротеатр — две пары кукол, лихо исполняющих под музыку популярный танец в фильме «Танцуй, танцуй» камерунского режиссера Д. Камва. Авторы этих лент не идут дальше простого «документирования», их невозмутимо бесстрастное отношение к увиденному неизбежно передается и зрителю, их герои живут на экране как бы вне времени и социальной среды.

Но вот другой пример. Создатели индийской картины «Исчезающие марионетки» (режиссер Р. Рэй), посвятившие свою работу древнему искусству резчиков деревянных кукол, тоже ведут кинорассказ неторопливо, спокойно, на первый взгляд, бесстрастно. Однако чувствуется, насколько болезненно относятся авторы к тому, что с исчезновением замечательного мастерства резчиков, которые не могут конкурировать с производством механизированных, электронных средств развлечения, исчезает и частица национальной культуры.

Короткая польская лента «Вернисаж» (режиссеры М. и Р. Васько) приводит нас на выставку скульптур, созданных для слепых детей, деликатно и сочувственно рассказывает о том, как приобщаются они к выразительному миру художественной пластики. И мы проникаемся глубоким уважением к работе скульпторов, поставивших перед собой столь гуманную, благородную цель — дать обездоленным природой детям возможность наслаждаться прекрасным, ощутить и понять красоту,

которую они не могут увидеть.

К каким бы фактам и явлениям ни обращалась современная кинопублицистика в лучших ее образцах, ей неизменно свойствен гуманистический, жизнеутверждающий пафос. Не случайно, думается, из всех фильмов о спорте, показанных в дни фестиваля, зрители и жюри выделили французскую ленту «Как другие» (режиссер В. Даррас), в которой сняты спортивные соревнования... инвалидов. Французские документалисты решили выбранную ими тему очень тактично, не делая акцента на сенсационности материала, наполняя душу зрителя чувством гордости за людей, доказавших силу человеческого духа.

●

Фестивальный экран сводит очень непохожие произведения, которые созданы художниками, придерживающимися различных общественных и эстетических позиций. Сегодняшний день планеты и внутренний мир современника отражаются в документальном кино в бесконечном разнообразии своих проявлений. Но куда бы ни направляли свои камеры передовые документалисты разных стран, они всегда обязаны помнить о той огромной ответственности, которая диктуется характером современного исторического развития и высоким предназначением их творчества.

Председатель жюри конкурса короткометражных фильмов XII МКФ в Москве режиссер Л. Махнач в дни киносмотра высказал такую, быть может, и спорную, но по-своему замечательную мысль: «Сама природа искусства документального кино как бы отторгает реакционность. Документальный фильм, верно отражающий процессы жизни, проецирует на экран прогрессивную сущность развития человеческого общества...»

Кинопублицистика ищет ныне способы активного, диалектического осмысления действительности, стремится каждым своим выступлением внести вклад в дело мира и прогресса человечества. XII Московский фестиваль дал новые доказательства роста идейно-творческого потенциала передового документального киноискусства, его политической и социальной значимости.

Ян Березницкий

Голливуд и Уотергейт, или Кино для «молчаливого большинства»

Взгляд на недавнее прошлое

Вестернизация и «вьетнамизация» (на экране и в жизни)

Семидесятые годы принято называть в Соединенных Штатах «эпохой неоконсерватизма». Определение это нередко можно встретить и в советской публицистике.

Наступили восьмидесятые, но конца «эпохе» не видно. Более того. Есть основания утверждать, что тенденции, возобладавшие в общественно-политической жизни страны к началу семидесятых годов — после спада леворадикального движения, характеризовавшего «бурные шестидесятые», — с течением времени все более дают себя знать.

Все более и более дают они себя знать и в искусстве. В частности, в кино. Ибо не подлежит сомнению, что «расцвет» буржуазного конформистского искусства, ознаменовавший собой «эпоху неоконсерватизма» (как в ее начальной стадии, так и в наши дни), не просто с в я з а н с переменами, происходившими в эти годы в общественно-политической жизни страны, но и в значительной мере обусловлен ими.

В нижеследующих заметках будет сделана попытка рассмотреть и эту связь и эту обусловленность. Но поскольку делать выводы, не ограничивая себя временны́ми рамками, опас-

но, автор ограничится, главным образом, начальным периодом «эпохи неоконсерватизма». Оговорив еще раз, что наметившийся тогда рост конформистских тенденций в американском кино продолжался и в последующие годы.

●

Истоками своими «эпоха неоконсерватизма» связана с общественными потрясениями, испытанными Америкой в конце шестидесятых и начале семидесятых годов.

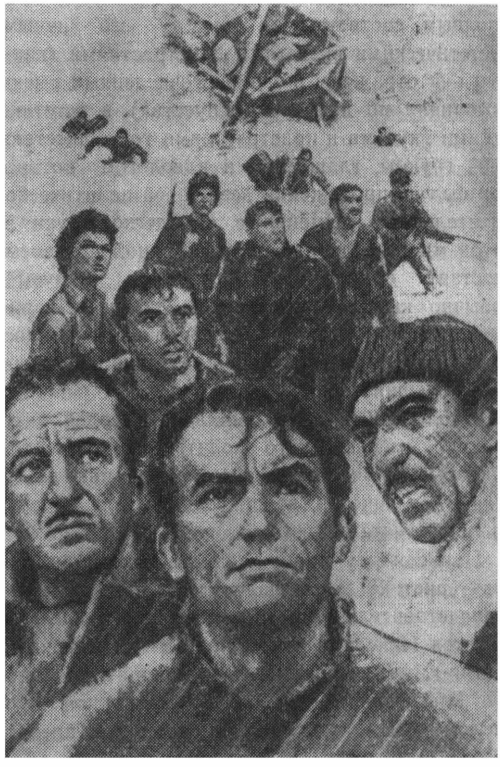
Говоря об этом периоде — периоде вьетнамской войны и так называемого «дела Уотергейт», — мы не сможем обойти фигуру того, с чьим именем более всего и связан уотергейтский политический скандал. Фигуру тридцать седьмого президента Соединенных Штатов Ричарда Никсона.

Сделать это представляется тем более уместным, что до Рональда Рейгана не так уж часто политический деятель столь высокого ранга бывал столь тесно связан с миром кино. Не так уж часто индивидуальные эстетические вкусы и пристрастия того или иного политического деятеля столь точно и столь впрямую отражали эстетические вкусы и пристрастия той общественной группы, глашатаем и идеологом которой он являлся.

Ричард Никсон — завзятый любитель кино. В американской прессе его называли «киноманом № 1». Но Никсон не просто зритель. Он принадлежит к числу тех, кто, согласно известному афоризму Станислава Ежи Леца, не имея отношения к искусству, имеет к нему отношение. На протяжении всей своей политической карьеры (и именно в связи с нею) он оставался почетным гражданином кинокулис. Был злым законодателем американского кино.

Одно время даже — законодателем в буквальном смысле слова. В печальной памяти годы «охоты за ведьмами», когда сенатская комиссия по расследованию антиамериканской деятельности производила так называемую чистку Голливуда от подрывных элементов (черные списки), сенатор Ричард Никсон был одним из активнейших ее членов.

В дальнейшем, понятно, Никсону уже не



Рекламный плакат к фильму «Пушки Наварона», режиссер Ли Томпсон

приходилось законодательствовать в области кино в столь прямой форме. Однако связь с кинокулисами он сохранил, и солидная финансовая поддержка, которая оказывалась ему магнатами Голливуда, бывала иной раз предметом неблагожелательного внимания прессы.

Но все это само по себе еще не сделало бы Никсона-политика и Никсона-кинозрителя той показательной для определенных тенденций в развитии американского кино последних лет фигурой, какой он предстанет на этих страницах.

Показательность фигуры Никсона как «человека кино» определяется двумя взаимозависимыми обстоятельствами. Нераздельностью его общественно-политического и «кинозрительско-

го» обликов. И упоминавшимся уже выше полным соответствием между его личными эстетическими вкусами и пристрастиями (какими они отражены в его многочисленных высказываниях по вопросам искусства) и эстетическими вкусами и пристрастиями той общественной группы, глашатаем и идеологом которой он был на протяжении всей своей политической деятельности. Именно с его легкой руки за этой многочисленной и разнородной по своему составу общественной группой, именуемой обычно как в американской, так и в нашей публицистике «средней Америкой», утвердилось с недавних пор еще одно прозвище: «молчаливое большинство».

«Молчаливый центр, миллионы людей в середине американского политического спектра, которые не участвуют в демонстрациях, не организуют пикетов, не присоединяются к шумным протестам».

Приведя эту данную самим Никсоном характеристику «молчаливого большинства» (представители этой общественной группы именуются Никсоном также «забытыми американцами»), советский историк-американист Н. Глаголев (в статье, опубликованной журналом «США — экономика, политика, идеология») уточняет:

«Хотя Р. Никсон стремился охватить понятием «забытые американцы» и рабочих, и фермеров... в действительности под этим термином подразумевалось не что иное, как состоятельная часть населения, крупные и мелкие собственники, богатые избиратели, живущие в пригородах...» [1]

Оба эти определения, в первом из которых акцентирован политический аспект («середина американского политического спектра»), а во втором — экономический («состоятельная часть населения»), можно дополнить третьим (из статьи А. Мулярчика, также в журнале «США — экономика, политика, идеология»), где акцент на идеологии:

«Консервативная «молчаливая» Америка маленьких городков и расплывшейся «сабурбии» (от suburb — пригород. — *Я. Б.*) остается цитаделью «истинного американизма», этой религии национальной исключительности, духовного и нравственного превосходства, несмотря ни на какие поправки, настоятельно вносимые жизнью в эту косную и наивную веру» [2].

Не боясь преувеличения, можно сказать, что не кому иному, как Ричарду Никсону, удалось с наивозможнейшей полнотой сформулировать в своих высказываниях по вопросам искусства «социальный заказ» консервативной «средней Америки» [3]. Вышедшая в годы президентства Никсона на авансцену политической жизни страны консервативная «средняя Америка» продолжала и в последующий период во многом определять своими умонастроениями и чаяниями общественно-политический климат страны. При всем разнообразии кинопродукции США 70-х годов в ней нетрудно выделить линию, которая как при Никсоне, так и после него развивалась, так сказать, «по Никсону».

Обстоятельство это еще раз подтвердило (на этот раз применительно не только к сфере общественной, но и узкоэстетической): дело не в том или ином политическом деятеле самом по себе — пусть даже он вдобавок, как в «случае Никсона», сочетает в себе зрительское пристрастие к кино с избранной им самим ролью наставника и идеолога, — а в той общественной тенденции, выразителем которой он является. Энгельс писал: «Если мы

[1] США — экономика, политика, идеология, 1974, № 10, с. 26—27.

[2] США — экономика, политика, идеология, 1974, № 1, с. 47.

[3] Не только сформулировать, но и добиваться его осуществления Своими л и ч н ы м и эстетическими вкусами и пристрастиями, совпадавшими с эстетическими вкусами и пристрастиями «средней Америки», Никсон руководствовался не только как зритель, но, бывало, и как п о л и т и ч е с к и й д е я т е л ь, глава исполнительной власти в стране Театровед Стюарт Литтл, рассказывая об обстоятельствах, связанных с запретом показа по телевидению пьесы Дэвида Рейба «Sticks and Bones» (буквально: «Палки и кости»; в Москве, на сцене «Современника» пьеса шла под названием «Как брат брату»), впрямую связывает этот запрет не только с «культурной политикой» Белого дома, «потрафлявшей массовым стандартам средней Америки, где в идеологическом отношении президент в наибольшей степени чувствовал себя как дома», но и с «политической атмосферой, созданной администрацией Никсона». И, в частности, со стремлением «укрепить среди нации веру в героическую победу, какою окончилась позорная война» (В пьесе Рейба шла речь о деморализующем воздействии вьетнамской войны на «средних американцев») Спустя полгода спектакль все же был показан, однако, как пишет Литтл, по крайне сокращенной сети и в неудобное для большинства зрителей время. (См Little. S Enter Joseph Papp. N. Y., 1974, p. 200—201, 212—213).

этого человека (того или иного политического деятеля. — *Я. Б.*) устраним, то появляется спрос на его замену, и такой заместитель находится... Если бы Наполеона не было, то роль его выполнил бы другой»[4].

О том, что общественная тенденция, выразителем которой был тридцать седьмой президент США, отнюдь не пошла на убыль после его «устранения», свидетельствует, в частности (помимо появления «заместителей»), все возрастающая в последние годы политическая активность самого Никсона. «Бывший президент США занимается распространением идеологии международного разбоя»[5], констатировала «Правда» в связи с его нынешней, начала 80-х годов, позицией, отраженной в книге «Настоящая война».

В другой своей недавней книге, «Мемуарах», Ричард Никсон вновь постулирует основные положения того искусства буржуазной добропорядочности (защита устоев, вера в положительный идеал, социальный оптимизм), основным потребителем которого было и остается «молчаливое большинство».

●

Политическая карьера Ричарда Никсона оборвалась в середине семидесятых, когда разгар «эпохи неоконсерватизма» был еще впереди. Однако определившие ее тенденции проявились уже в полной мере.

Именно тогда получил широкое хождение в консервативных кругах термин «враждебная культура». В оборот его пустил известный литературовед Лайонелл Триллинг, и означал этот термин (согласно вновь вспомнившему о нем недавно журналу «Эсквайр») «подрывные намерения современной литературы, ее враждебное отношение к буржуазному обществу, ее подчеркнутое противопоставление личности общепринятым нормам общественного поведения...»[6]

Перед нами, по сути, очень точная характеристика отличительных черт подлинного, высокого, нонконформистского искусства. И тем самым по контрасту, от обратного, стоит лишь подставить антонимы, не менее точная характеристика искусства конформистского, апологетом которого в конце 60-х и начале 70-х годов выступал Ричард Никсон, а в последующие годы — иные высокопоставленные лица. Охранительные намерения. Апологетическое отношение к буржуазному обществу. Подчиненность личности общепринятым (в буржуазном обществе) нормам...

●

«Когда Уотергейт ставят рядом с Вьетнамом, — пишет известный советский журналист-международник С. Кондрашов, — речь идет не просто о сопоставимых по величине американских кризисах, но и о связи между ними. Это две кульминации послевоенного развития Соединенных Штатов, их политики. Вьетнамская авантюра — внешнеполитическая кульминация... Уотергейтский скандал — это своеобразная внутриполитическая кульминация»[7].

Именно в период Вьетнама и Уотергейта проявилась, как никогда раньше, теснейшая связь — в идейном и эстетическом планах — между тремя традиционно ведущими жанрами американского кино: вестерном, криминальными фильмами и фильмами о войне. Объединяемыми обычно американскими киноведами в один, если можно так выразиться, сверхжанр: фильмы мужского действия (male action films).

Подобно тому как военные фильмы этого периода — хотели того их создатели или нет — американский зритель не мог не соотнести с участием Соединенных Штатов во вьетнамской войне[8], криминальные (полицейские) ленты 70-х годов, где неразборчивый в средствах блюститель закона оказывался то и дело в морально нечистоплотной ситуации, не могли не быть соотнесены с теми явлениями внутриполитического развития США, кульминацией которых стал Уотергейт.

Никогда за всю историю американского кино криминальные и военные фильмы не смыка-

---

[4] Маркс К., Энгельс Ф. Избранные письма М., 1953, с. 470.
[5] Правда, 1980, 9 мая.
[6] «EsQuire», 1979, Feb. 13.
[7] Иностранная литература. 1977, № 1, с. 244.
[8] См. об этом подробнее: Березницкий Ян. Фильмы США о войне: конец 60-х — начало 70-х годов. — Искусство кино, 1976, № 8.

лись столь тесно по своей проблематике, как в период Вьетнама и Уотергейта.

Никогда за всю историю американского кино не было столь близкого сходства между героями военных фильмов, с одной стороны, и героями криминальных — с другой. Сходства, превращавшегося сплошь и рядом почти в полную идентичность.

И если в широком общественном плане оба эти взаимосвязанные обстоятельства (смыкание проблематики и близость героев) были обусловлены той связью между «двумя кульминациями послевоенного развития Соединенных Штатов», о которой упоминает в приведенной выше цитате С. Кондрашов, то в плане эстетическом глубокое внутреннее родство военного и криминального жанров было резко обострено и подчеркнуто в те годы мощным воздействием, какому подверглись они оба со стороны третьего жанрового слагаемого фильмов «мужского действия» — вестерна.

«Зеленые береты», режиссеры Рэй Кэллоу и Джон Уэйн

Произошла своего рода «вестернизация» военного и криминального жанров американского кино. (Притом что производство самих вестернов резко сократилось: уже в 1977 году один из самых крупных голливудских режиссеров счел возможным мимоходом, как о чем-то само собой разумеющемся, упомянуть в журнальном интервью о «смерти вестерна» Будут ли успешны предпринимаемые в начале 80-х годов попытки реанимации жанра, покажет будущее.)

Герои вестернов — особенно тех, действие которых происходило в ранний период покорения Дальнего Запада, — были, как правило, поставлены (историческими обстоятельствами и авторами) в положение исключительное, особое. Необозримые, необжитые пространства, постоянная угроза со стороны как индейских племен, изгоняемых со своих земель, так и многочисленных «аутлоуз» — не признающих над собой власти закона, стоящих вне закона бандитов, — почти полное отсутствие связи между отдельными, только-только создающимися поселениями и тем более между ними и центрами административной власти — все это делало вынужденной и необходимой (во всяком случае, с точки зрения каждой отдельной группы поселенцев) ту систему самозащиты, которая, по сути, была тоже «вне закона», ибо основывалась не на каких-либо установлениях, а на правосудии ad hoc.

То есть хотя и на вынужденном исключительными обстоятельствами, но самоуправстве.

Воплощена была эта «внезаконная законность» в фигуре шерифа.

Ситуацию, в которую сплошь и рядом ставили своих героев авторы голливудских военных и криминальных (полицейских) фильмов тех лет, можно было бы назвать «ситуацией шерифа».

Полицейские или агенты ФБР в криминальных фильмах, военнослужащие различных рангов или отдельные войсковые единицы специального назначения в фильмах о войне, будучи поставлены в «ситуацию шерифа», получают тем самым (по их убеждению или по убеждению авторов) право действовать по своему усмотрению и произволу.

Разумеется, ситуации такого рода вполне могут возникнуть как в ходе военных действий, так и в борьбе с преступниками. Дело в избирательности взгляда: исключительная ситуация своей повторяемостью выдается за обычную (цель оправдывает средства).

Нетрудно увидеть связь между этим — почти постоянным в криминальных и военных фильмах эпохи Вьетнама и Уотергейта — сюжетным ходом и тем явлением политической жизни США, которое тоже тянет назвать ее «вестернизацией».

Речь идет о все большей ориентированности на «спецметоды» в решении внутренних и внешних конфликтов.

В области внешнеполитической это проявилось прежде всего в создании (задолго до рассматриваемого нами периода) специальных воинских формирований особого назначения (так называемых «зеленых беретов») и во все возрастающем значении, которое в дальнейшем стало придаваться этим не подчиняющимся общевойсковому командованию и первоначально предназначавшимся для использования лишь в исключительных ситуациях спецотрядам.

Кульминацией чего, как известно, стала война против Вьетнама.

И не чем иным, как той же исключительностью условий склонны были оправдывать предосудительность своих решений и поступков уличенные в превышении власти и стремлении поставить себя над законом высокопоставленные представители вашингтонской администрации конца 60-х — начала 70-х годов.

Кульминацией чего, как известно, стал Уотергейт.

Мы попытались проследить (пока лишь в общих чертах) связь между Вьетнамом и Уотергейтом, с одной стороны, и определенными тенденциями в развитии криминального и военного жанров американского кино тех лет — с другой. Известный американский критик Полин Кейл ставит вопрос шире. Она соотносит обе эти кульминации послевоенного развития Соединенных Штатов не с теми или иными киножанрами, но с общими процессами, происходившими в американском кино периода Вьетнама и Уотергейта:

«Коррупция, обозначением которой стал ныне Уотергейт, может быть рассматриваема как кульминация того, о чем вот уже в течение почти десятилетия говорят американские фильмы». (Написано в середине 70-х годов.)

И чуть дальше, в той же статье:

«Американское кино почти полностью вьетнамизировалось. Сегодня фильмы говорят о том, что система прогнила, что все вокруг смердит, причем говорят они об этом постоянно, начиная со второй половины 60-х годов. Сама вьетнамская война редко упоминалась на экране, но ее можно было ощутить... и в хороших фильмах, и в плохих, и в провалившихся в прокате, и в тех, что стали кассовыми боевиками. Особенно в тех, что стали боевиками» [9].

●

К пространной цитате из статьи самого авторитетного среди сегодняшних американских кинокритиков стоит, на всякий случай, добавить, что далеко не все из того, о чем, по словам Полин Кейл, говорили американские фильмы периода антивьетнамской войны и Уотергейта, они говорили впрямую, в соответствии с замыслом авторов. Как бы ни была неоспорима социальная обусловленность того или иного тематического поветрия в кинопроизводстве, нелишне порой, говоря о ней, добавить осторожное «в конечном счете». Не следует думать, будто авторы всех тех лент, где зрителями и критиками усматривались связанные с эпохой Вьетнама и Уотергейта аллюзии, непременно ставили перед собой каждый раз задачу «отреагировать» и «отобразить». «Вьетнамизация» во многих случаях происходила, так сказать, на уровне восприятия.

---

[9] Kael P. Reeling. Boston—Toronto, 1976, p. 161.

В сыгранном Марлоном Брандо герое фильма «Излучины Миссури» режиссера Артура Пенна (приведем один из немногих примеров «слева») кое-кто усмотрел, например, чуть ли не сатирическую метафору Уотергейта — «символ человека, который во имя высших якобы интересов узурпирует право устанавливать на свете порядок» [10]. Как Пенн, так и Брандо не подтвердили подобной интерпретации.

Если же необходим пример «справа», то им может послужить лента «Возвращение семерки», нечто вроде продолжения и одновременно двойника известной нашему зрителю «Великолепной семерки». Те же герои (во главе с постаревшим на десять лет Крисом — Юлом Бриннером) в той же ситуации: группа смельчаков-аутсайдеров, самоотверженно взявшихся защищать мирных жителей от бандитов.

Однако в отличие от «Великолепной семерки», воспринимавшейся просто как неплохой (некоторыми — плохой) вестерн, в ее копии, отштампованной Голливудом в годы вьетнамской войны, «сюжетная схема вестерна, — по словам шведских исследователей Лейфа Фурхаммара и Фольке Исакссона, — явила собой превосходный фильтр, сквозь который просматривалась война во Вьетнаме» [11].

Производственно-прокатная одиссея «семерки» не окончилась ее «возвращением». Она появилась на экране третий раз в «Револьверах великолепной семерки» и четвертый — в картине «Скачет великолепная семерка». Скачка эта происходила в год Уотергейта, когда «шерифизированный» страж законности и порядка стал одной из ведущих фигур американского экрана, и Крис (его играл Ли Ван Клифф) превратился на этот раз в стража законности — шерифа.

Но если в случае «Скачки» дело было скорей всего в учете рыночной конъюнктуры, в сознательном следовании модному, хотя и обусловленному социальными причинами, поветрию, то в первых двух случаях («Излучины Миссури» и «Возвращение семерки») дело обстояло как раз наоборот. В них проявилась не всегда учитываемая особенность многих так называемых «ассоциаций» и «аллюзий», когда злободневное содержание какой-либо экранной или сценической ситуации не в ней самой, а в зрительской настроенности на нее. Подсознательной готовности воспринять эту ситуацию как злободневную.

Один из самых разительных примеров сдвига зрительского восприятия приводит кинокритик Джулиан Смит [12]. Пример этот тем более интересен, что связан он с участием Соединенных Штатов во вьетнамской войне, а предметом своим имеет фильм, посвященный второй мировой войне.

Ни в замысле, ни в воплощении хорошей приключенческой ленты начала 60-х годов «Пушки Наварона» (она с успехом шла, в частности, на одном из московских кинофестивалей) нет ни малейших неясностей. Где бы, когда бы и кто бы ее ни смотрел, экранные «наши» для зрителя (то есть те, кому он, зритель, безоговорочно отдает свои симпатии) — это сформированная из представителей разных стран антигитлеровской коалиции диверсантская группа, проникшая по заданию союзного командования в глубокий немецкий тыл. Фильм захватывает своей динамикой и держит зрителя в неослабевающем напряжении.

Но вот фильм крутят на одной из американских полевых киноустановок во Вьетнаме. Поначалу все идет как обычно. Но когда после первых, «тренировочных» эпизодов переброшенные через линию фронта смельчаки-диверсанты приступают к непосредственному выполнению боевого задания, когда то одна, то другая немецкая воинская часть (расположенная на «своей» территории) подвергается неожиданному нападению со стороны невесть откуда просочившегося сюда противника, в восприятии зрителей, солдат и офицеров американской воинской части (расположенной на «своей» территории и то и дело подвергающейся нападению со стороны невесть откуда просачиваю-

---

[10] Цит. по. «Filmowy serwis prasowy», 1978, № 17—18, s. 30.

[11] Furhammar L., Isaksson F. Politics and Film. Lnd., 1971, p. 59.

[12] См.: Smith J. Looking away. Hollywood and Vietnam. N. Y., 1975, p. 7

щихся сюда вьетнамских патриотов), происходит сдвиг. И наконец один из зрителей не выдерживает. «Да это же проклятый вьетконговец!» — восклицает он, когда на экране не кто иной, как Грегори Пек, играющий предводителя группы, американца. И уже не помогает даже знаменитое пековское обаяние — теперь он для зрителей (по словам подробно описавшего этот эпизод Смита) «изменник, переметнувшийся на сторону противника». Ибо «наши» для них теперь — немцы, находящиеся на экране в той же ситуации, в какой находятся они, сидящие в зале. И когда возглавляемая Пеком группа, пробираясь под покровом ночи к усиленно охраняемому немцами объекту, бесшумно снимает часовых, командир части (той, что в зале) тут же посылает сержанта проверить посты. Одобрительный гул проносится по рядам, когда Пек и его группа попадают в руки немцев («Пленных не брать!» — в голос советует офицеру со свастикой один из зрителей), и вздохом разочарования отзывается зал на отчаянно смелый побег пековских удальцов из гитлеровской каталажки.

И так далее.

Добавим от себя: не исключена возможность, что для кое-кого из зрителей возникшая ассоциативная связь была не более чем иронической — и истерической — игрой. Думается, однако, что и в качестве «игры» (поскольку основанием и оправданием ее служила, увы, р е а л ь н а я аналогия между самоощущением гитлеровцев в оккупированных ими странах и самоощущением американцев во Вьетнаме) подобная переориентировка восприятия весьма показательна.

Джон Уэйн, шериф Соединенных Штатов

Своего рода пиком как «вьетнамизации», так и вестернизации военного жанра в американском кино стали «Зеленые береты». Постановщиком картины и исполнителем главной роли в ней был Джон Уэйн, «звезда № 1» обоих этих жанров.

О «Зеленых беретах», ленте, где военное нападение Соединенных Штатов на суверенный Вьетнам изображено как освободительная миссия, у нас писали немало. Остановимся поэтому лишь на тех ее аспектах, в которых проявилась упомянутая выше идейно-эстетическая связь между различными жанровыми слагаемыми фильмов «мужского действия».

И в сюжетной схеме картины, и в авторской трактовке взаимоотношений между представителями различных этнических групп нетрудно различить характерные черты вестерна. В том числе его «индейской» разновидности, столь широко представленной в творчестве выдающегося американского режиссера Джона Форда.

Джон Уэйн и Джон Форд были не только долголетними творческими сподвижниками. Их идейно-политические позиции также совпадали.

Незадолго до своей кончины создатель «Гроздьев гнева», отрицавший обычно какую бы то ни было социальную и политическую направленность своего творчества («Я люблю Америку. Я вне политики»), создал по заказу Информационного агентства США документальную ленту «Вьетнам, Вьетнам!» Публичный показ ее, однако, не был разрешен, ибо, как отмечалось в печати, попытка Форда взглянуть на вьетнамскую войну сквозь призму вестерна выглядела в документальном кинематографе «смехотворно убогой».

Правомочность применения той же «вестернизирующей» призмы в кинематографе игровом, так же, как и ее «внеполитичность», обосновывал в своем интервью газете «Верайети» продюсер «Зеленых беретов» Майкл Уэйн (сын постановщика):

«В нашей картине нет политики, она рассказывает о группе парней, стоящих за справедливость... О ковбоях и индейцах. Хорошие парни в ней — американцы, плохие — вьетконговцы. Может, и не следовало в былые времена уничтожать всех этих индейцев, но когда снимаешь картину, плохими парнями бывают всегда индейцы» [13].

Индейцы в вестернах Джона Форда, хоть и являются обычно по расстановке противобор-

---

[13] S m i t h J. Op. cit., p. 129

ствующих сил «плохими парнями» (то есть, если воспользоваться привычным для нас термином, отрицательными персонажами), вовсе не изображены теми кровожадными дикарями, какими они, как принято иногда считать, предстают едва ли не во всех мифологизированных американских фильмах, посвященных завоеванию Дальнего Запада. Мифологизация в вестернах Форда и Уэйна идет, как принято выражаться, по другой линии.

Форд не отказывает индейцам в привлекательных человеческих свойствах. Более того. За индейцами признается субъективная правота: они защищают с в о и земли. Но высшая правота, историческая правота (в вестернах Форда) на стороне тех, кто, не щадя сил, с благородным альтруизмом осуществляет возложенную на белого человека цивилизаторскую миссию. Несет свой тяжкий крест, свое многотрудное бремя — «бремя белых». (Неблаговидные действия некоторых из цивилизаторов в поздних фильмах Форда служат лишь дополнительной коррекцией к остающейся неизменной общей расстановке сил.)

Подвижнической миссией, тяжким долгом связанным с самопожертвованием во имя идеи, предстает в вестернизированном военном фильме «Зеленые береты» и участие Америки во вьетнамском конфликте. Военнослужащие спецотряда, которым командует полковник Керби (актер Джон Уэйн), изображены в ленте как подвижники, рыцари. Их лагерь — это оазис спасения для потерявших собственный кров женщин и детей («Додж-сити» — шутливо именуют его в фильме, что сразу же в сознании зрителя «вестернизирует» происходящее: городок Додж-сити и его окрестности — место действия многих «индейских» вестернов, в том числе и известной ленты 30-х годов, так и называвшейся: «Додж-сити»).

Идея, в которую Джон Уэйн — совершенно безотчетно — веровал и которой всегда и во всем оставался верен как в творчестве, так и в жизни, именуется обычно американизмом. (Едва ли нужно добавлять, что адепты американизма вкладывают как в само это понятие, так и в производное от него: «антиамериканизм» не только прямой националистический смысл, но и подспудный — политический). Подобно своим экранным героям, воспринимавшим себя не как б л ю с т и т е л е й справедливости (слуг закона), а как вершителей и н о с и т е л е й ее, Джон Уэйн и самого себя (в своей общественной деятельности) ощущал носителем справедливости. Возглавив в конце 40-х — начале 50-х годов Общество кинематографистов по охране американских идеалов (внутриголливудский эквивалент сенатской комиссии Никсона — Маккарти), он, по его собственным словам, «вышвырнул тогда из кино кучу людей»[14]. Руководствуясь при этом, конечно, не законностью (законов на этот счет не существовало), а тем самым «врожденным чувством справедливости», каким он наделял своих экранных героев, «людей с Запада»[15].

«Жанр вестерна, — пишут в своей книге «Политика и кино» Лейф Фурхаммар и Фольке Исаксон, — ... неоднократно подтверждал свою особую пригодность для воплощения в аллегорической форме злободневных националистических веяний»[16].

Одним из злободневных и в определенной мере националистических веяний рассматриваемого нами периода было стремление лиц, облеченных властью (вице-президент Агню, министр юстиции Митчелл, первый помощник президента Холдеман и другие — как вверх, так и вниз по служебной лестнице), поставить себя, не афишируя этого, н а д законом. Некоторые из выпущенных в те годы вестернов —

---

[14] Цит. по: «Der Spiegel», 1971, № 27.

[15] Судя по его нашумевшему интервью журналу «Плейбой», он руководствовался также при «охране идеалов» своим лингвистическим чутьем. Вспоминая о беседе с одним из коллег-кинематографистов в годы «черных списков», Уэйн заявил: «Употребив слово «массы», он разоблачил себя. В терминологии Запада слово это не применяется. Таким образом я и распознал в нем коммуниста» (цит. по: «Filmkritik», 1971, № 7, s. 368). Эта сторона деятельности Уэйна — как, впрочем, и другие ее стороны — была высоко оценена Рональдом Рейганом в прочувствованной статье, посвященной памяти его друга, коллеги и сподвижника (Джон Уэйн скончался летом 1979 года). Уэйн, по словам Рейгана, «был одним из тех немногих киноактеров-звезд, у кого достало отваги разоблачить предпринятую шайкой коммунистов решительную попытку захватить контроль над кинопромышленностью». В той же статье Рейган высоко оценивает «Зеленые береты», называя их «фильмом о героизме войск специального назначения» («Reader's Digest», Oct, 1979, p. 117—118).

[16] F u r h a m m a r L., I s a k s s o n F. Op. cit., p. 59.

в том числе и с участием Джона Уэйна — воплотили в аллегорической форме это веяние.

Наиболее нашумевшим из них был «Чайзем».

●

Наиболее нашумевшим из вестернов периода Вьетнама и Уотергейта «Чайзему» довелось стать не по причине каких-либо особых достоинств. «Рутинный вестерн с реакционными политическими обертонами» (по определению журнала «Фильм куотерли» [17]), он вызвал полемику в прессе не сам по себе, но в связи с особым вниманием, каким удостоил его тогдашний президент Соединенных Штатов Ричард Никсон.

«Когда я смотрел эту картину, я говорил себе: «Да, это очень хороший вестерн. Джон Уэйн — превосходнейший актер, и исполнители других ролей тоже на высоте». Но дело еще в том, что эта картина самой сутью своей отличается от других вестернов. Она гораздо лучше обычных картин, лучше обычных вестернов.

Почему вестерны столь живучи, спросил я себя... Одна из причин состоит, видимо, в том — пусть даже это наблюдение покажется банальным, — что хорошие парни в вестернах берут верх, а плохие — терпят поражение» [18].

Все это на первый взгляд (если не знать картины) может до поры показаться почти логичным. «Почти» относится, разумеется, не к характеристике Джона Уэйна и даже не к торжеству добра над злом *самому по себе* (какой же зритель — а зритель вестерна тем более — не сопереживает положительному герою?), но лишь к непременному требованию этого торжества как одного из определяющих условий хорошего («лучше обычных») фильма.

Однако отзыв Никсона о «Чайземе» наделал шуму не одним только обоснованием того, что́ можно было бы назвать «казенным оптимизмом». Дело было еще в том, что имевшее, казалось бы, вполне вневременной характер обоснование это становилось жгуче злободневным ввиду той связи, какая была усмотрена между содержанием ленты и определенными тенденциями политической жизни США тех лет. Теми самыми тенденциями, кульминацией которых были Вьетнам и Уотергейт.

Один из рецензентов, сравнив «Чайзема» с «Зелеными беретами», отметил, что как в том, так и в другом фильме почти стирается грань между Уэйном-актером и «внеэкранным Уэйном — оголтелым суперпатриотом» [19]. Восхитившее тогдашнего президента торжество добра над злом было основано в «Чайземе» — как и в «Зеленых беретах» — на стародавней морали времен покорения американского Дальнего Запада: праве «сильных личностей» вершить суд и расправу, основываясь исключительно на присущих им («сильным личностям») чувствах законности и справедливости, то есть на наглом беззаконии.

Эндрю Маклэглена, постановщика «Чайзема», есть все основания назвать ведущей фигурой конформистского направления в кинематографе США последних двух десятилетий. Именно в его фильмах чаще всего снимались в 60—70-х годах Джон Уэйн и Джеймс Стюарт, ведущие исполнители (до середины 60-х годов) фильмов Джона Форда [20].

Режиссер Артур Пенн, чьи *неприятные* фильмы (в том числе вестерны) входят в число наиболее значительных произведений антиапологетического направления в американском кинематографе тех же лет, словно бы вступают в прямой экранный спор с *приятными* фильмами Маклэглена, писал в связи с отзывом Никсона о «Чайземе»:

«Классический вестерн прибегает к обману. Он представляет собой набор мифов, близких японскому театру «но». Я высоко ценю фильмы Джона Форда, но он воспроизводит на экране мир своих собственных воспоминаний и представлений. Существует немало других возможностей подхода к этому жанру. Никсон заявил недавно, что образцом для всех вестернов должен стать «Чайзем», этот роскошный кремовый торт — лживая, искажающая дейст-

[17] «Film Quarterly», Summer 1972, p. 11.
[18] «U. S. News and World Report», Aug. 17, 1970.
[19] «Newsweek», Aug. 17, 1970.
[20] К этому устоявшемуся микроколлективу единомышленников принадлежит и Джеймс Ли Барретт, продюсер и сценарист не только большинства фильмов Маклэглена, но и ряда картин, поставленных другими режиссерами с участием «маклэгленовских» актеров — Джеймса Стюарта и Джона Уэйна. Среди его работ — сценарий «Зеленых беретов»

вительность картина Эндрю Маклэглена с Джоном Уэйном в главной роли. У меня нет ни малейшего желания растолковывать Никсону, на каких образцах стоило бы обосновывать свои суждения о кино президенту Соединенных Штатов» [21].

Свойственные «Чайзему», как и другим вестернам Маклэглена, лживость и искажение действительности (воспользуемся определениями Пенна) проявляются не только в том, что действительность (былое) предстает в них в мифологизированном облике, но и в том, что мифологизированное былое предстает в них как укор настоящему, как пример ему.

«Пример», «образец для подражания» играют большую роль для создателей и поклонников буржуазного апологетического искусства. Последние десятилетия «эстетика образца» неразрывно связана в нем с эстетикой позолоченного прошлого.

Третий краеугольный камень этого эстетического триединства — «неизбежный триумф добра над злом».

Закавыченное в предыдущем абзаце словосочетание заимствовано из апологетического жизнеописания Джона Уэйна, принадлежащего Майку Томкису [22]. Именно в неизбежности триумфа добра усматривает биограф Уэйна (в полном соответствии с отзывом Никсона о «Чайземе») превосходство вестернов с участием Уэйна над другими вестернами.

Дело, однако, обстоит не так просто. То, что верно для вестернов Маклэглена с участием Уэйна (вопроса о превосходстве касаться не будем), не совсем верно для вестернов Форда с участием Уэйна и совсем неверно для вестернов позднего Форда с участием Уэйна.

В вестернах Маклэглена, как правило, почти нет молодых героев. Молодой Джон Форд снимал в своих ранних фильмах молодого Джона Уэйна. Постаревший Форд продолжал снимать в своих фильмах постаревшего Уэйна. Менялся не только режиссер, менялись времена, и постаревшие Джон Форд и Джон Уэйн отнюдь не прикидывались молоденькими бодрячками: в их совместных работах — так же, как в совместных работах постаревших Джона Форда и Джеймса Стюарта — становились ясно различимы нотки усталости, горечи.

Старомодность героев Уэйна и Стюарта в фильмах позднего Форда не была ни смешной, ни жалкой. Она несла в себе некий оттенок мелодраматического величия. Приверженность былому оборачивалась отчужденностью, ненужностью, несовместимостью с новым укладом жизни.

При всем этом поздние вестерны Форда вполне традиционны. И уж, во всяком случае, не содержат в себе той «предпринимаемой особами левых убеждений трансплантации выпадов против истэблишмента» [23], которая возмущает ежемесячник «Филмз ин ревью» во «взрослых», «пропагандистских» вестернах 60—70-х годов и отсутствие которой восхищает тот же журнал в фильмах Маклэглена.

«Трансплантации выпадов против истэблишмента» в вестернах Маклэглена действительно не сыщешь. Трансплантируется в них иное: традиции прошлого — настоящему. И в этом их дополнительная — по сравнению с вестернами Форда — традиционность.

Старомодное и отжившее загримировано у Маклэглена под нетленное, вечное. Постаревшие Стюарт и Уэйн, снимаясь у молодого (теперь уже тоже обремененного годами) Маклэглена, предстают в его фильмах по сути вневозрастными героями: их победительный оптимизм натужен и жалок.

●

Заурядный вестерн «Кэхилл, шериф Соединенных Штатов», появившийся в самый разгар «кризиса жанра», когда производство вестернов резко пошло на убыль, стал последней совместной работой Маклэглена и Уэйна. Вместе с «Ковбоями», выпущенными на экран годом ранее, и еще двумя вестернами, снятыми соответственно два и три года спустя, он образует своеобразную прощальную тетралогию. В каждом из этих вестернов-последышей отчетливо звучит мотив подведения итогов, взгляда в прошлое. Они стали как бы

[21] Цит по: «Film» (Warszawa), 1971, № 20, s. 8.
[22] Tomkies M. The Big Man. Lnd., 1971, p. 46.
[23] «Films in Review», Aug.-Sept. 1968, p. 455.

творческим завещанием Уэйна в жанре вестерна.

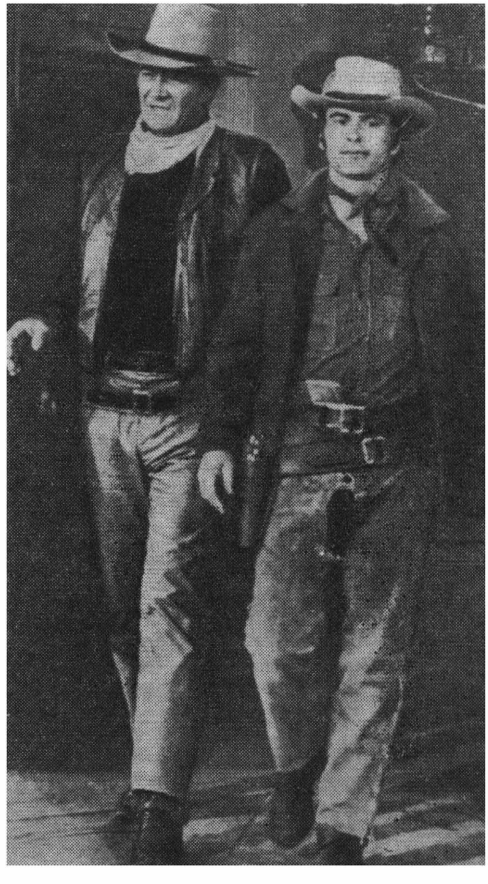
Судьбе угодно было распорядиться так, чтобы в самих сюжетах «Кэхилла» и «Ковбоев» немалую роль играл мотив завещания, заповеди. Мотив этот звучал в обеих лентах тем выразительнее, что заповедь была обращена к подрастающему поколению.

В «Ковбоях» (поставленных Марком Риделлом) герой Уэйна передавал свой опыт группе школьников. В «Кэхилле» он учил уму-разуму собственных (экранных, конечно) сыновей.

Существует известная психоаналитическая интерпретация основных фигур, реалий и ситуаций традиционного вестерна. Шериф, согласно психоаналитической символике, — хороший отец, злодей — скверный отец, молодой герой — вечный сын, ранчо — мать, конь — фаллус, перестрелка — угроза кастрации. Авторы «Кэхилла» словно бы задались целью «оконкретить» символику, перевести ее в реально-событийный ряд. Шериф в фильме не символ отца, но отец. Молодые герои соответственно не символические а реальные его сыновья. Группа злодеев-грабителей тоже отнюдь не символически воплощает «скверного отца», но — в отсутствие «хорошего отца» — заменяет его временно лишившимся повседневной родительской опеки птенцам, взяв их под свое покровительство и вовлекая в свои грязные делишки. (Лошади, ранчо и перестрелка остались, по счастью, в фильме самими собой, их символика не материализована.) Нетрудно сообразить, что под благотворным воздействием возвратившегося отца-шерифа юные шалопаи осознают в конце концов гибельность пути, на который они по неведению ступили, и, заняв правильную жизненную позицию — бок о бок с родителем, преследующим злодеев, — обретают в жестокой схватке с ними отцовское прощение, зрительские симпатии, а также человеческую и гражданскую зрелость [24].

Снявшись через два года после «Кэхилла» в предпоследнем своем вестерне «Рустер Когберн», Уэйн всего лишь заново воспроизвел в нем в сходных сюжетных ситуациях созданный им еще в конце 60-х годов (в фильме «Истинная отвага») образ одноглазого шерифа Когберна. Сам этот повтор (прежде Уэйн никогда не позволял себе такое) был как бы дополнительным симптомом старческой немощи жанра. Хотя в самой ткани фильма наличествовала бодрая символика, долженствовавшая как бы дать отпор и толкам о смертельном недуге традиционного вестерна, и толкам

«Кэхилл, шериф Соединенных Штатов», режиссер Эндрю Маклэглен



[24] Рецензент журнала «Синема Ти-Ви Тудей» определил ведущую идею картины так: «Лишь научившись убивать, подросток становится настоящим мужчиной». Абсолютно так же (и почти в тех же словах) определяли американские кинокритики и ведущую идею «Ковбоев».

об обветшалости тех традиций, какие утверждались и воспевались традиционным вестерном. По обвинению в самоуправстве (именно такое обвинение чаще всего предъявлялось кинокритикой в годы Вьетнама и Уотергейта героям традиционного вестерна) шерифа Когберна отрешают от должности, однако, когда к финалу выясняется, что наиболее результативными в борьбе с преступниками являются именно его методы, оловянная звезда, символ шерифского достоинства, вновь прикрепляется к его груди.

Что же касается последнего вестерна Уэйна, «Стрелок», то его и вестерном можно назвать лишь условно. Нет в нем ни звездной символики, ни передачи опыта. Ибо сам опыт оказывается ненужен. Человек, чьей профессией всю жизнь была стрельба, лежа на исходе дней в больнице, вспоминает в ожидании диагноза свое «стрелковое» прошлое (оно наплывом возникает на экране: идут кадры старых уэйновских вестернов). Диагноз поставлен, надежды нет, и, покинув больницу, бывший профессиональный стрелок, живая (пока еще) реликвия давнего Дальнего Запада, понимая, что время поставило и другой диагноз: отжил свой век тот этический кодекс, которому он следовал всю свою жизнь (стрелять!), заходит в ближайший салун, ввязывается в драку и погибает (в соответствии со своей никому не нужной теперь профессией стрелка) в перестрелке.

Через три года после своего последнего вестерна Уэйн умер.

●

Сегодня, после смерти Уэйна, в названии двух его последних вестернов, «Кэхилл, шериф Соединенных Штатов» и «Стрелок» («Рустер Когберн» не в счет — это был, как сказано уже выше, повтор, перепев старой работы), чудится некая символика.

Подобно тому как в военных фильмах, какое бы звание ни носил его герой, Уэйн неизменно воплощал тип «старого доброго служаки-сержанта», в вестернах, каковы бы ни были сюжетные функции его стрелков, «людей с Запада», каждый из них являлся по своей, если можно так выразиться, человеческой и общественной функции шерифом. Воплощением справедливости и правопорядка. Носителем их.

Так было, скажем, в «Чайземе», где герой Уэйна не только не был шерифом по должности, но даже активно противостоял персонажу, облеченному этой должностью. Потому, разумеется, противостоял, что персонаж этот нерадиво исправлял свою должность, был скверным шерифом, лжешерифом. Нечего и говорить, что добро торжествовало в конце концов над злом: скверного шерифа отрешали от должности, а на его место назначался в финале хороший шериф.

Именно этим неизменно присущим экранному Уэйну «шерифским синдромом» можно объяснить то обстоятельство, что, оставаясь на протяжении почти четырех десятков лет ведущим исполнителем двух жанровых разновидностей «фильмов действия» — военных фильмов и вестернов, — он ни разу, вплоть до последних лет жизни, не почтил своим участием их третью разновидность. Криминальные фильмы.

«Сам знаю, как следует поступать...»

Основную массу голливудских криминальных фильмов составляли до конца 60-х годов фильмы гангстерские.

Фигуру гангстера в американских фильмах 30—60-х годов многое роднило с фигурой «вестернера», человека с Запада. Гевард Хоукс, поставивший ряд первоклассных фильмов как одного, так и другого жанра, считает, что «в существе своем герой обоих жанров — это один и тот же образ — человек с оружием» [25].

И вестернер, и гангстер представали обычно на экране как одиночки. Гангстер по самому своему положению в обществе (точнее — вне общества) был аутсайдером. Что же до вестернера, то даже если по отношению к обществу он и не был аутсайдером (а он нередко бывал таковым), ему то и дело доводилось оказываться в ситуации аутсайдера. Человека, находящегося в конфликте с обществом.

Аутсайдерство, конфликт с обществом сообщали фигурам вестернера и гангстера —

[25] Цит. по: Rosow E. Born to Lose. N. Y., 1978 p. 6.

двум, по мнению Роберта Уоршоу, «самым удачным в художественном отношении созданиям американского кино» — отсвет трагизма. «Одиночество и скорбь» — вот что роднит фигуры этих «людей с оружием», утверждает Уоршоу в статье «Гангстер как трагический герой» [26].

Предстать на экране в качестве т а к о г о трагического героя Джон Уэйн не мог. Сам его и м и д ж — экранный и внеэкранный облик, каким он запечатлелся в сознании десятков миллионов зрителей, — ассоциировался у них с представлением о справедливости и правопорядке [27]. Занять же сверхзвезду американского экрана Джона Уэйна во второстепенной, как правило, роли блюстителя справедливости и стража порядка продюсеры и режиссеры гангстерских фильмов не могли по соображениям престижного свойства.

И лишь за несколько лет до своей кончины, когда блюстители и стражи, потеснив правонарушителей, вышли на первый план в произведениях криминального жанра, престарелый Уэйн получил, наконец, возможность, оставаясь на экране все тем же неизменным Большим Джоном, испробовать свои силы в фильмах, именовавшихся ранее гангстерскими, а ныне именуемых полицейскими (cop films).

Возможность эта, разумеется, была получена им не только потому, что блюстители и стражи вышли на первый план в криминальных фильмах 70-х годов, но и потому, что, выйдя на первый план, они по существу перестали быть блюстителями и стражами. То есть с л у г а м и. (Пусть даже слугами закона.)

Слуга (чей-либо или чего-либо) и г е р о й — понятия на экране несовместные. А между тем весь смысл (весь социальный смысл и весь эстетический смысл, если позволено будет так выразиться) переориентации с гангстера на «копа» (полицейского) в криминальных фильмах 70-х годов заключался в том, что именно он, «коп», обретал теперь статус героя.

Вот почему произошла трансформация блеклых «джи-менов» давних гангстерских фильмов (G-man — агент ФБР, буквально: «человек правительства») в одиноких аутсайдеров с «врожденным чувством справедливости», решительно ничем не отличавшихся от многочисленных вестернеров Джона Уэйна, никогда и ни при каких обстоятельствах не выступавших в качестве чьих-либо — а тем более правительственных — а г е н т о в (слуг).

Произошла своего рода «шерифизация» былого «джи-мена».

Аутсайдерство экранного полицейского 70-х годов бывало, конечно, разным. Если в серьезных произведениях модифицированного криминального жанра (их было не так уж много) конфликт между одиноким рыцарем справедливости и власть предержащими носил неразрешимый (по сути своей социальный) характер, то в облегченном, позолоченном варианте «выпады против истэблишмента» мог обнаружить разве что сверхбдительный по части трансплантаций слева ежемесячник «Филмз ин ревью» [28]. То, что выдавалось в конформистских «коп-фильмах» за конфликт, оказывалось в результате недоразумением, необходимым создателям фильма лишь для того, чтобы искусственно изолировать героя от окружения, поставить его в ситуацию отщепенца, аутсайдера.

Так было и в фильме «Маккью» режиссера Джона Старджеса, где Джон Уэйн в промежутке между двумя своими последними шерифами в вестернах «Кэхилл, шериф Соединенных Штатов» и «Рустер Когберн» сыграл своего первого «копа». Полисмена по профессии и такого же шерифа по призванию и самоощу-

---

[26] W a r s h o w R. The Immediate Experience. N. Y., 1962, p. 135—136.

[27] О том, сколь глубоко укоренился в сознании американской зрительской аудитории имидж Уэйна — х о р о ш е г о п а р н я, защитника справедливости, свидетельствует любопытный факт, приведенный Джулианом Смитом в его книге «Отводя взгляд. Голливуд и Вьетнам». В 1972 году он организовал просмотр «Зеленых беретов» для группы студентов. «И даже те из них, — свидетельствует Смит, — кто слыл радикалом в этот последний год войны, сочли обаятельным сыгранного Джоном Уэйном полковника, поскольку... да что там рассуждать — поскольку это был Джон Уэйн».

[28] Как обнаружил он, например, легкий след левизны даже в весьма благосклонно оцененных им «Ковбоях», сочтя таковым этническую неоднородность группы воспитываемых героем Джона Уэйна школьников (мексиканское происхождение одного из одиннадцати юных ковбоев и еврейское — другого).

щению, каким был его герой в вестернах, занимал он там этот пост или нет.

По сюжетной канве фильм «Маккью» (названный по фамилии главного героя) напоминает выпущенную на экраны почти одновременно с ним ленту режиссера Филиппа Д'Энтони «Семь и выше». Он мог бы даже носить то же странное название: герои обоих коп-фильмов ведут борьбу с особо тяжкими преступлениями, наказуемыми по американским законам не менее чем семилетним сроком тюремного заключения. Обоим героям, честным рядовым полицейским, приходится бороться не только с бандами преступников, но и с коррумпированным начальством. Оба вынуждены оставить службу. Оба, несмотря на это, продолжают борьбу, теперь уже в одиночку, на собственный страх и риск. Оба доводят ее до победного конца: банды ликвидированы, а подкупленные преступниками высокопоставленные чины полиции выведены на чистую воду.

Дальше (почти уже под занавес) начинаются различия. Лон Маккью возвращается в лоно родного полицейского управления, избавившегося благодаря ему от единственной паршивой овцы, которая там было завелась. Героя же фильма «Семь и выше» пытаются застращать, суля ему еще бóльшие неприятности, если он и в дальнейшем будет столь же рьяно стоять за правду и справедливость.

Это не означает, разумеется, будто Филипп Д'Энтони копнул в своем коп-фильме бог знает как глубоко. «Семь и выше» — не более чем добротная средняя лента. Но в ней, по крайней мере, нет попытки, как в «Маккью», позолотить пилюлю, выдав определенное, социально обусловленное явление за частную неполадку, случайный сбой в работе превосходно, в общем, функционирующего механизма.

Другое дело, что даже в «Маккью», где трагическая в представлении авторов коллизия (защитник истэблишмента не пользуется его поддержкой) уживается с типичной для уэйновских фильмов эстетикой «неизбежного триумфа добра над злом», только по расстановке противоборствующих сил можно судить, что есть (в представлении авторов) добро и что — зло. Ибо «добро» в полицейских фильмах 70-х годов борется со «злом», пользуясь его же методами. Преследуя одних правонарушителей — торговцев наркотиками, — Лон Маккью прибегает к услугам других правонарушителей — нелегальных торцовцев оружием.

Тот же образ действий свойствен и Брэннигену из одноименного кинофильма, второму и последнему кинокопу Уэйна. Традиционные для его экранных созданий одиночество и изолированность героя обеспечены в данном случае служебной командировкой: полицейский из Чикаго, он послан в Лондон, где, преследуя ускользнувшего было от возмездия гангстера, доказывает (по ироническому замечанию рецензента журнала «Ньюсуик») превосходство американского виджилянтизма (системы самосуда) над старомодными европейскими методами расследования преступлений, основанными на соблюдении законности [29].

Справедливости ради следует, правда, сказать, что неблаговидные поступки Маккью и Брэннигена — это цветочки по сравнению с образом действий их экранных коллег из других коп-фильмов. Маккью и Брэннигену, сколь часто ни пускали бы они в ход свой излюбленный правовой аргумент — кулак, никак не свойственна, например, та утонченная холодная жестокость, какой отличается заглавный герой фильма «Грязный Гарри», сыгранный Клинтом Иствудом.

О различии между постоянными кинематографическими обликами Джона Уэйна и Клинта Иствуда писала в одной из своих статей Полин Кейл:

«Об Иствуде не скажешь, что он антипатичен, его едва ли назовешь плохим актером, он попросту не актер... Его одеревенелая бесчувственность приводит к тому, что жестокость в картинах с его участием становитсоя явлением з а у р я д н ы м, рутинным. Он может попытаться спасти от убийства дружка, но если

---

[29] Едва ли авторы «Брэннигена» и многочисленных других коп-фильмов ставили себе задачей возродить тот стереотип европейских представлений о Новом свете, который дал когда-то основание одному из героев Честертона иронически противопоставить «ваш (то есть американский. — *Я. Б.*) мятежный самосуд... нашей скучной законности», однако на практике получалось именно так.

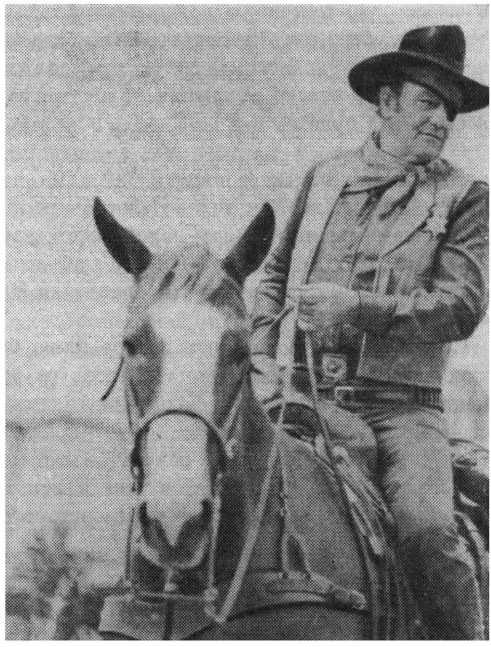
дружка все же прикончили, ни единой секунды не будет потрачено на скорбь о нем. Иствуд столь же не в состоянии выразить скорбь, сколь не в состоянии он выразить нежность. Участие Клинта Иствуда в фильмах действия позволяет им — собственно говоря, даже вынуждает их — перестать притворяться, будто человеческая жизнь имеет какую-либо ценность... Образ, создаваемый Джоном Уэйном, — человека, приверженного правому делу (правому, к сожалению, в обоих смыслах), — заменен человеком, который по самой своей сути ничему не привержен, кроме насилия и жестокости» [30].

Если даже персонажи Уэйна по сравнению с персонажами Иствуда могли показаться воплощением человечности, то тем более противостояли «случаю Иствуда» те (чрезвычайно редкие) случаи, когда на ведущие роли в коп-фильмах приглашались актеры подлинно интеллектуального плана.

Если бы в коп-фильме «Сметая преграды» на месте Элиота Гулда и Роберта Блейка, хороших мыслящих актеров, оказалось нечто «иствудоподобное», режиссеру Питеру Хайемсу не удалось бы сделать убедительными и действенными те эпизоды своей ленты, где внешнее действие словно бы притормаживается. Где оба ее героя, скептики и циники, друзья и напарники (редчайший для коп-фильмов случай: центральный персонаж предстает обычно в них изгоем-одиночкой), поставлены в такие экранные ситуации, в которых, они, преследуя преступников, не только стреляют и вламываются туда, куда им по закону вламываться не положено, но и пытаются разобраться, в чем причина того, что обезвредить удается им только мелких сошек, а стоит выйти на цель покрупнее, как собственное начальство начинает ставить им палки в колеса.

И финальный стоп-кадр — крупный план умного, злого, напряженно задумавшегося лица Гулда, чей герой, только что настигший, наконец, вместе с напарником многократно ускользавшего от них преступника, слышит его доносящийся из-за кадра насмешливый голос:

[30] Kael P. Op cit., p. 251—252.



«Истинная отвага», режиссер Генри Хатауэй

«Ладно, отсижу годик. Вас-то, думаете, поблагодарят?..» — дорогого стоит в этом далеко не во всем удавшемся, но честном коп-фильме.

Гарри Каллагена из «Грязного Гарри» тоже никто не поблагодарит в финале. Ему тоже ставит палки в колеса собственное начальство. Но если в фильме Хайемса палки в колесах — результат несоблюдения законности (коррупция полицейского аппарата), то в «Грязном Гарри», поставленном Доном Сигелом, причина их — чрезмерная приверженность закону, отличающая тех хлюпиков-либералов, которым противопоставлен в фильме (в качестве положительного примера) герой Иствуда. Убежденный, подобно Лону Маккью (при всем различии между ними), в своей высокой посланнической миссии.

Оба они так же, как неисчислимая череда других экранных копов, массированным приступом овладевших в 70-е годы американским экраном, могли бы повторить афористическую

в своем роде сентенцию полковника Керби из «Зеленых беретов», ответившего на упрек в несоблюдении воинским трибуналом должной процессуальности: «Должная процессуальность — это пуля!»

●

Нежданно-негаданно воцарившийся на американском экране 70-х годов золотой век криминального жанра (в его полицейском варианте) кинокритик Дэвид Дэнби объясняет «мстительной реакцией на годы правления Никсона — Агню» [31].

Стоит, видимо, напомнить: Спиро Агню был вице-президентом Соединеных Штатов со времени прихода к власти никсоновской администрации до 1973 года, когда ему пришлось (как спустя год Никсону) покинуть свой пост в связи с разоблачениями, касающимися его не вполне, мягко говоря, уважительного отношения к закону.

«У меня нет времени думать о теориях и законах... Презираю эти законы. Встречаюсь с преступниками, еще чаще с их жертвами и сам знаю, как следует поступать, а закон пусть спрячут себе в штаны те, кто его придумал».

Сентенция эта прозвучала с экрана за год до Уотергейта. Произнес ее сержант лос-анджелесской полиции Килвинский, герой фильма «Новые центурионы», поставленного Ричардом Флейшером. Сыграл Килвинского актер Джордж Скотт, во многих отношениях — и во многих фильмах — экранный антипод Джона Уэйна.

Общее между героями Уэйна и героями Скотта состоит лишь в том, что и те и другие — «сильные личности».

Самое прославленное актерское создание Скотта — заглавная роль в военно-биографическом фильме «Паттон» [32]. Образ своего экранного героя, одного из крупнейших военачальников США в период второй мировой войны, Скотт воплотил в причудливом разнообразии самых подчас неожиданных проявлений его красочной и сложной натуры.

Доминанта образа была, однако, ясна и недвусмысленна: генерал Джордж Смит Паттон предстал на экране (в полном соответствии с тем, каков он был в действительности) милитаристским маньяком, «войнопоклонником», препятствовавшим, в частности, после разгрома нацизма политике денацификации, проводившейся союзниками в побежденной Германии, и призывавшим — сразу же вслед за ее капитуляцией — к нападению на СССР.

И при всем этом — своевольным упрямцем, своего рода «бунтарем-одиночкой», поступающим наперекор общественному мнению, не желающим подчиняться приказам командования. (Стоит добавить, что в послевоенные годы мифологизированный образ погибшего вскоре после войны в автомобильной катастрофе генерала Паттона стал знаменем тех, кого принято называть «ястребами».)

Джон Уэйн сам себя называл ястребом. Джорджа Скотта так не назовешь. И все же он принял участие в «Паттоне», фильме, расцененном большинством ведущих американских кинокритиков как произведение милитаристского звучания.

«Я играл Паттона потому, что мне нравится этот человек. Плох он или хорош, но он личность. Вот что важно сегодня, когда вокруг одни устрицы» [33].

В словах Скотта и в его отношении к своему герою — объяснение той загадки, какою может показаться столь явно обозначившаяся за последние годы в Соединенных Штатах тяга к «сильным личностям» прошлого. Тяга эта есть не столько тяга, сколько отталкивание. Отталкивание от нынешней скверны, от сегодняшних «устриц».

Именно этим отталкиванием следует во многом объяснить возродившийся в последние годы в определенных кругах американского общества культ самого твердокаменного из президентов США двадцатого века Теодора Рузвельта.

Так же, как свойственный этим же кругам культ Паттона.

А «плох или хорош» объект культа — в на-

---

[31] Цит по: На экране — Америка. М., 1978, с. 287.

[32] О «Паттоне» см. подробнее: Березницкий Ян. Кумиры и тренеры молчаливого большинства. — Иностранная литература, 1976, № 7.

[33] «Time», Feb. 9, 1970, p. 56.

шем примере генерал Паттон — оказывается при этом в ряде случаев не так уж важно.

И если афористическая сентенция Кулвинского («...сам знаю, как следует поступать, а закон пусть спрячут себе в штаны те, кто его придумал») с обезоруживающей прямотой выразила то, что носилось в воздухе в годы правления Никсона — Агню и кульминацией чего стал Уотергейт, то едва ли следует удивляться тому, что «Паттон» (где «сам знаю, как следует поступать» тоже служило для героя ленты обоснованием и оправданием самоуправства) привел в восторг Ричарда Никсона. Он смотрел и пересматривал картину вновь и вновь, рекомендовал смотреть и пересматривать сотрудникам и приближенным, заказал специальную 16-миллиметровую копию, чтобы она сопровождала его в поездках, и вообще, по словам тогдашнего государственного секретаря, «стал ходячей рекламой картины» [34].

И такой ли уж парадокс, что ему, главе исполнительной власти государства, то есть лицу, самой своей должностью избавленному от подозрений в нонконформизме и бунтарстве, более всего пришелся по сердцу «бунтарский», «нонконформистский» аспект экранного Паттона. Своеволие, самоуправство генерала, нежелание прислушиваться к чьему-либо мнению.

«Надо обладать волей и решимостью, чтобы бросить вызов и поступить так, как это необходимо Америке». Слова Никсона относились к воспоследовавшему, как сообщалось в печати, за одним из очередных просмотров «Паттона» приказу вторгнуться в Камбоджу. В книге Роуленда Эванса и Роберта Новака «Никсон в Белом доме» отмечалось: «Влияние, оказанное «Паттоном» на решение Никсона предпринять вторжение в Камбоджу, ощущалось всеми его ближайшими советниками». [35]

Влияние — влиянием, но приказ, надо полагать, воспоследовал бы и без просмотра. «Не стал же я писателем, дважды посмотрев «Звуки музыки», — отшутился спустя несколько лет бывший президент от заданного ему тележурналистом вопроса о связи между приказом и просмотрами (имея, должно быть, в виду, что реально существовавший герой «Звуков музыки» — писатель, по мотивам автобиографической книги которого снят фильм) [36]. Но тогда, в мае 1970 года, сам же Ричард Никсон — в обоснование своей решимости поступить наперекор общественному мнению — так настойчиво ссылался на «Паттона», что, как сообщалось в журнале «Лайф», «президентский помощник Роберт Холдеман рекомендовал новым сотрудникам персонала Белого дома смотреть картину для лучшего понимания Никсона в эти кризисные дни». Никсон, как свидетельствует репортер, того же журнала, «идентифицировал себя с Паттоном, как человек, действующий отважно в кризисной ситуации» [37].

Соображение это стоит того, чтобы задержаться на нем чуть подробнее.

В определенном отношении Никсон и Паттон, видимо, и впрямь люди одного психологического склада. Высокая самооценка, убежденность в собственном высоком предназначении, упоенность высокими оценками своей личности, от кого бы они ни исходили, и тщеславное желание запечатлеть эти оценки на бумаге свойственны, во всяком случае, и одному, и другому. Об этом свидетельствуют дневниковые записи Паттона, опубликованные его биографами. Об этом же свидетельствуют и дневниковые записи Никсона, которые он, не дожидаясь биографов, опубликовал в своих недавно вышедших «Мемуарах».

«— Боже, благослови Никсона!..»;

«...у него были слезы на глазах, когда он благодарил меня»;

«— Я хочу поблагодарить вас, мистер президент, не за что-либо одно, а за все, за все»;

«...он преподнес мне памятную медаль, где было выгравировано: «Нашему вождю — нашему соратнику Ричарду Львиное Сердце»;

«— Вы тот, кто должен руководить нашей страной. Это было предопределено еще до вашего рождения» [38].

---

[34] «Life». June 19, 1970.

[35] Evans R., Novak R. Nixon in the White House. N. Y., 1972, p. 252.

[36] Цит. по: Frost D. I Gave Them a Sword. Lnd, 1978, p. 116.

[37] «Life», July 4, 1970.

[38] Nixon R. Memoirs. Lnd., 1978, p. 294, 539, 812, 867.

Вот лишь небольшая часть тех суждений о себе, оценок себя и обращений к себе, какие приведены в форме прямой или косвенной речи на страницах никсоновских мемуаров. Учитывая специфику этих заметок, читатель не посетует, видимо, на то, что, за исключением одного высказывания (последнего, принадлежащего неназванной Никсоном даме и отобранного лишь в силу его из ряда вон выходящей, хотя и не замеченной автором «Мемуаров», юмористической выразительности), в подборке «комплиментов» мною использованы лишь те — точнее, лишь некоторые из тех, — что принадлежат кинематографистам (соответственно: Джон Форд, Фрэнк Синатра, Джон Уэйн и снова Джон Форд — от имени и по поручению ветеранов Вьетнама).

И, конечно же, не из чего иного, как из убежденности Никсона в собственной исключительности, проистекает и та его самоидентификация с генералом Паттоном, на которую указал американский журналист.

И не он один. И не только с генералом Паттоном.

«Паттон как личность, ставшая легендарной, и актер Джон Уэйн в реальной жизни были для Никсона величайшими героями» [39].

«Он (Никсон. — *Я. Б.*) видел самого себя таким, каким ему хотелось бы быть: героем фильмов Джона Форда. Он не является им — да и Джон Уэйн был бы ужасающим президентом, — но тот факт, что сам Никсон относится к себе именно так, во многом определяет его характер» [40].

Теми же чертами характера определена, видимо (в психологическом плане), и та слабость, которую Никсон, судя по его «Мемуарам», питал к таким авторитарным правителям, как, например, бывший испанский диктатор генералиссимус Франциско Франко.

А теперь нам остается поставить лишь общественно-политические точки над кинематографическими и психологическими «i»: не подлежит сомнению, что Ричард Милхауз Никсон полагал себя одной из тех восхищавших не только его и не только в фильмах Джона Уэйна и в «Паттоне» сильных личностей, кто «знает, как поступать». По ком тосковало (а может быть, и доныне тоскует) «молчаливое большинство».

«Молчаливым большинством», забытыми американцами называл Ричард Никсон ту тяготеющую к буржуазно традиционному способу мышления общественную группу, на которую более всего опирался и выразителем которой себя считал. «Это мои люди, — заявлял он. — Мы разговариваем на одном и том же языке» [41].

На одном и том же языке

Эстетические вкусы и склонности бывшего президента Соединенных Штатов (мы с ними частично уже знакомы) представляют интерес, конечно, не сами по себе, но лишь постольку, поскольку они отражают эстетические вкусы и склонности той социальной группы, какую принято называть «средней Америкой», «молчаливым большинством».

«Он любит Уэйна — Уэйн поддерживал его» [42]. Засвидетельствованную одним из сотрудников Белого дома взаимную симпатию между Джоном Уэйном и Ричардом Никсоном нетрудно было бы истолковать в духе взаимоотношений кукушки и петуха из крыловской басни. Подобному истолкованию легко поддаются и многочисленные другие свидетельства того, что эстетические симпатии Никсона распространялись за редкими исключениями только на тех, кто был его политическим приверженцем.

Причинно-следственная связь между эстетическими склонностями бывшего президента и политической приверженностью к нему несомненно существует. Но все же, думается, она более высокого порядка. Не приверженностью самой по себе были обусловлены в большинстве случаев симпатии политического деятеля к деятелям искусства, но тем, что искусство последних было близко политическому деятелю своей направленностью.

И наоборот. В знаменитом обмене

---

[39] Szulc T. The Illusion of Peace. N. Y., 1978, p. 258.
[40] Safire W. Before the Fall. N. Y., 1975, p. 600.
[41] «Newsweek» Oct. 6, 1969.
[42] «Newsweek» Aug. 17, 1970.

любезностями между президентом Соединенных Штатов Ричардом Никсоном и главой кинокомпании «Метро-Голдвин-Майер» Сэмюэлом Голдвином («Вы мой любимый продюсер» — «Вы мой любимый президент») был, возможно, и оттенок шутки. Но последовавшие за любезностями декларации были сделаны как политическим деятелем, так и деятелем кино всерьез. Голдвин (удостоенный Никсоном «медали свободы») заявил, что задача Голливуда — воплощать на экране те принципы, какими руководствуется в своей общественно-политической деятельности Никсон. Никсон (вручивший Голдвину упомянутую медаль) — что считает своей задачей воплощение в жизнь тех принципов, глашатаем которых является Голливуд [43].

«Мы разговариваем на одном и том же языке».

Никсон и в других своих выступлениях не уставал подчеркивать, как высоко расценивает он «вклад, сделанный Голливудом для Америки и всего мира» [44]. Но каждый раз имелась, конечно, в виду лишь та часть голливудской продукции, которую сам же он назвал как-то «моими голливудскими фильмами» [45] (подчеркнуто мною. — *Я. Б.*) Его Голливуд — это тот традиционный классический Голливуд, который именовался в давние времена «фабрикой грез».

Известный уже нам отзыв Никсона о «Чайземе» — тоже, по существу, панегирик традиционному Голливуду. С его эстетикой воспевания. С его оптимистической позолотой. С его стремлением утвердить положительный (буржуазный) идеал.

И с его ориентированностью — особенно последние полтора десятка лет — на былое. На славное прошлое.

Выступая осенью 1972 года на приеме, устроенном для кинематографистов в его калифорнийской резиденции (так называемом Белом доме Западного побережья), Никсон после обычных для него признаний в любви к кинематографу заявил, что, когда нет привлекательных новых картин, он пересматривает какую-либо старую — с участием Джона Уэйна.

Дело, однако, в том, что и среди новых картин привлекательными казались ему лишь те, что были обращены в прошлое, утверждали «старые ценности».

Таким был «Чайзем». Такою же была, по сути, «История любви», чей успех был обусловлен, в первую очередь, возвратами — к «старым ценностям», к старой и, казалось бы, давно преодоленной даже традиционным Голливудом эстетике мелодрамы. (Никсон об «Истории любви»: «Картина доставила мне большое удовольствие, и я рекомендую ее» [46].) Таким был, конечно, и «Паттон». Недаром автор статьи под многозначительным названием «Ностальгия наносит ответный удар» писал: «Только актер столь резкой индивидуальности, как Джордж Скотт, мог правдиво воплотить (в «Паттоне». — *Я. Б.*) те ценности, которые интеллектуалы и деятели искусства провозглашали в течение последних двух десятилетий устаревшими или мертвыми» [47].

Отрыв американской культурной элиты от ценностей, чтимых «средней Америкой», стал, по мнению Никсона, особенно угрожающим в годы, предшествовавшие его приходу в Белый дом. 1976 год, год двухсотлетия Соединенных Штатов, он, Никсон (судя по его «Мемуарам»), намеревался, в частности, ознаменовать энергичными мероприятиями по устранению этого отрыва, решительным поворотом от «процветающего и модного негативизма» к «традиционным американским взглядам и суждениям» [48].

(В 1976 году Никсона в Белом доме уже не было. Однако воздыхания о «славном прошлом» и призывы покончить с негативизмом не переставали звучать в определенных кругах американского общества как в год двухсотлетия США, так и в последующие годы. И ностальгия на экране продолжала наносить ответные удары. Ответные — ибо не прекращался и противоположный процесс.)

---

[43] См. «Film» (Warszawa), 1971, № 17, s. 13
[44] «Esquire». Dec. 1970, p. 52.
[45] См. Vogel A. Film as a Subversive Art. N. Y., 1974, p.5
[46] «The New York Times». Jan. 23, 1971
[47] Ibid. Apr. 7, 1971.
[48] Nixon R. Op. cit., p. 762.

Администрация Никсона, отмечалось в журнале «США — экономика, политика, идеология», пришла к власти в конце 60-х годов «под знаменами «закона и порядка», возвращения к старым, спокойным временам». [49] Эстетические пристрастия Ричарда Никсона, находившего особо привлекательными фильмы о былых, нормальных временах — и более всего фильмы производства 50-х годов, — едва ли могут быть поняты в отрыве от его общественно-политических убеждений.

[49] США — экономика, политика, идеология, 1973, № 4, с. 58.

«Грязный Гарри», режиссер Дон Сигел

Именно тогда, в начале 50-х, начинающий политический деятель Ричард Никсон впервые соприкоснулся с миром кино. Сперва в качестве одного из самых активных членов сенатской комиссии по расследованию антиамериканской деятельности, проделавшего большую работу по так называемой чистке Голливуда от подрывных элементов. Затем в качестве доверенного лица Луиса Майера, тогдашнего главы компании «Метро-Голдвин-Майер», Дэрилла Занука, тогдашнего главы компании «XX век-Фокс», и других магнатов Голливуда, создавших в 1952 году вместе с другими калифорнийскими бизнесменами секретный фонд для субсидирования избирательной кампании Никсона, баллотировавшегося в вице-президенты. Сведения об этом просочились в печать, однако Никсон сумел, выступив по телевидению, обратить свой неминуемый, как тогда казалось, политический крах в персональный и политический триумф [50].

50-е годы были в Соединенных Штатах периодом расцвета конформистской беллетристи-

[50] Не коснувшись фактически в своей телеречи существа выдвинутых против него обвинений, Никсон сделал упор на трогательной истории со щеночком по кличке Чекерс, которого прислал ему в подарок один из его приверженцев. Малолетняя дочь Никсона так привязалась, по его словам, к собачонке, что у него не достало духу отослать щенка жертвователю. Тремолирующий от сдерживаемого волнения голос, заблестевшие на глазах слезы, упоминание о жене, которая до сих пор не обзавелась норковой шубой, довершили создание портрета образцового семьянина «Средняя Америка» была растрогана, и на телестудию обрушилась благодарно-восторженная лавина телефонных звонков. В числе первых позвонивших был Дэррил Занук. «Самая потрясающая актерская работа из всех виденных мною в жизни», — с ликующей категоричностью заявил он. Ставшая знаменитой «шашечная речь» Никсона (checkers — игра в шашки) была первой из тех его «актерских работ», какими он, в молодости актер-любитель, дал впоследствии основания пишущим о нем называть его публичные выступления спектаклями «На всех этапах своей карьеры, — писал известный публицист Ричард Пуарье, — Никсон был одновременно актером и режиссером спектакля, где, ради достижения цели, его человеческое естество было скрыто за приспособленными к каждой данной ситуации гримом и манерами» («Harper's Magazine», Sept. 1972, p. 101.)

ки и конформистского искусства. И, конечно же, не «Мостом через реку Квай» (хоть и он упоминался прессой в числе картин, чаще других показывавшихся в период президентства Никсона по уик-эндам в Белом доме или Кэмп-Дэвиде) определялась склонность бывшего президента к кинематографу 50-х годов, а рядовой, стандартной продукцией тех лет — фильмами его любимых, по свидетельству журнала «Ньюсуик», киножанров: «мюзиклами, вестернами, комедиями и историческими боевиками». (Военный жанр, как свидетельствует тот же журнал, Никсон не жалует, расходясь в этом отношении со вкусами «средней Америки»; «Паттон» — одно из немногих исключений.) «Картинами, которые он просил показывать ему снова и снова, были «На юге Тихого океана» и «Карусель», а как-то раз от него услышали: «Давненько что-то мы не смотрели «В восемьдесят дней вокруг света», — вспоминал позже бывший сотрудник Белого Дома Уильям Сэфайр в своей книге «Перед падением».

Что же касается фильмов 50-х годов, посвященных современности (то есть 50-м годам) и не укладывающихся в перечисленные выше жанровые рубрики, то в приводимом журналом «Ньюсуик» перечне любимых старых лент Никсона значится только «Человек в сером фланелевом костюме». Своего рода венец конформистского кинематографа 50-х годов, экранизация одноименного романа-саги, принадлежащего перу Слоуна Уилсона. Название романа стало нарицательным для обозначения добропорядочного и удачливого бизнесмена — образцового «среднего американца».

Давая высокую оценку «Истории любви» («... рекомендую ее»), Ричард Милхауз Никсон, у которого даже до вступления в должность президента не было, по его словам, времени на беллетристику, имел в виду лишь экранное воплощение знаменитого бестселлера. Говоря же о литературном первоисточнике, он ограничился тем, что сослался на мнение жены и дочерей: «...читали книгу и были шокированы некоторыми выражениями в языке героини». В фильме подобных выражений меньше, и лично его, как заявил президент, они не шокировали, поскольку он с ними знаком, но они все же, по его словам, «несколько снижают впечатление от превосходной игры Эли Макгроу» [51].

Заявление Никсона о его знакомстве с непристойными речениями было вскоре неожиданно подтверждено опубликованными магнитофонными записями его бесед с сотрудниками в связи с делом «Уотергейт». Многим припомнились тогда не только его неодобрительные высказывания о сквернословии на экране (оно было отмечено им и в «Паттоне»), но и торжественные обещания во время избирательных кампаний быть образцом для всей нации по части благопристойности речи: «...чтобы любая мать и любой отец, беседуя со своим ребенком, всегда могли сослаться на пример человека в Белом доме» [52].

Все тот же знакомый уже нам — только перенесенный из сферы эстетики в сферу политики — постулат «образца», «положительного примера».

Желание, чтобы человек в Белом доме мог послужить образцом для всей нации, пробудил в Ричарде Никсоне и фильм «Кандидат». На этот раз преподание примера было вызвано не заботой о благопристойности речи, а отстаиванием, по его собственным словам, «традиционной концепции патриотизма». Сам Никсон, правда, «Кандидата» не видел: и по тематике, и по направленности политический памфлет, поставленный Майклом Ритчи, заведомо не принадлежал к числу тех кинопроизведений, которые Никсон назвал «моими голливудскими фильмами». В центре картины был расчетливый демагог, кандидат в президенты Соединенных Штатов, и ей был свойствен тот самый негативизм, искоренение которого как наибольшего зла равно в политике и в искусстве он, Никсон, объявил одной из своих главных задач в годы пребывания в Белом доме. Рассказал Никсону о «Кандидате» президентский помощник Роберт Холдеман, сообщив, в частности, о том, что в петличке у сыгранного Робертом Редфордом заглавного героя фильма (плохого парня!) красуется ми-

[51] «The New York Times». Apr. 7, 1971.
[52] Ibid. May 12, 1974.

ниатюрный американский флаг. Никсон вспомнил, что точно такое же обстоятельство — флажок со звездами и полосами в петлице отрицательного персонажа — поразило его незадолго до того и в другой картине. «Я сказал Холдеману, что пусть хоть весь мир перевернется вверх тормашками, а я с сегодняшнего дня буду носить в петлице изображение американского национального флага» [53].

И снова — сразу же вслед за рассказом о преподанном им образце если уж не патриотизма, то, во всяком случае, внешних проявлений оного — бывший президент Соединенных Штатов пишет о своем всегдашнем стремлении подавать пример:

«...В первые недели и месяцы 1973 года (к середине 73-го уотергейтский скандал был уже темой № 1 американской печати. — *Я. Б.*) я разрабатывал план, как преподать Америке позитивный и, как я надеялся, вдохновляющий пример такого стиля руководства, который мог бы послужить одновременно и предпосылкой, и стимулом к возрождению оптимизма, решимости и национальной гордости» [54].

А чем иным, как не призывами следовать позитивному и вдохновляющему примеру, преподанному создателями высоко оцененных им фильмов, были панегирики Никсона «Паттону», «Чайзему», «Истории любви»?.. (Сфера эстетики смыкалась в данном случае со сферой политики.)

Этот аспект никсоновских высказываний о кино не остался незамеченным в кинематографических кругах. Вспомним, чем закончил свою отповедь президенту Соединенных Штатов в связи с его отзывом о «Чайземе» кинорежиссер Артур Пенн:

«Никсон заявил недавно, что образцом для всех вестернов должен стать «Чайзем»... У меня нет ни малейшего желания растолковывать Никсону, на каких образцах стоило бы обосновывать свои суждения о кино президенту Соединенных Штатов».

Желание растолковать возымел в своей статье «Кинематографические вкусы власть имущих» известный кинокритик Эндрю Сэррис. Перечислив несколько наиболее выдающихся произведений из числа созданных американскими кинематографистами в годы президентства Никсона, в том числе фильмы Роберта Олтмена, Майкла Николса, Артура Пенна, Денниса Хоппера, он сделал вывод, что предпочтение, какое власть имущий оказывает фильмам иного толка и иной меры художественных достоинств, едва ли может быть названо уместным [55].

●

О предпочтении, какое бывший президент Соединенных Штатов Ричард Никсон оказывал искусству утешительному, обращенному в прошлое, с не меньшей определенностью, чем его кинематографические вкусы, свидетельствуют вкусы театральные. Всем другим видам и жанрам театрального искусства бывший президент предпочитал мюзиклы.

Но не просто мюзиклы (в этом жанре за последние четверть века создано немало выдающихся произведений: «Вестсайдская история», «Скрипач на крыше», «Кабаре», «Кандид» — перечень нетрудно продолжить), а те, по определению одного из биографов Никсона, «шаблонные мюзиклы», которые, недалеко уйдя от их прародительницы, оперетки начала века, стали снова — в своем ностальгическом варианте — задавать тон на бродвейских подмостках 70-х годов.

Рецензируя одно из таких произведений, полувековой давности мюзикл «Нет, нет, Нанетта», театральный критик Клайв Барнс отнес его к произведениям эскейпистского толка, иронически заметив, что ностальгия его — для тех, кто хотел бы, чтоб мир был таким, как пятьдесят лет назад. Та же умиленность прошлым, та же тяга к нему и своего рода «ориентированность» на него свойственны и многочисленным другим ностальгическим мюзиклам — возобновлениям 70-х годов.

Например, ретромюзиклу «Энни». Хоть возобновлена (инсценирована) была в данном случае не пятидесятилетней давности «музыкальная комедия» — как в случае «Нанетты» или «Айрин», двух самых нашумевших ретромю-

[53] Nixon R. Op. cit., p. 763.
[54] Ibid. p. 764.
[55] Sarris A. The Primal Screen. N. Y. 1973, p. 227

зиклов 70-х годов, высоко оцененных Ричардом Никсоном, — а сорокалетней давности серия газетных комиксов. Умилительная история девчушки, попавшей в приют для малолетних и пытающейся разыскать с помощью миллионера-филантропа, а также ФБР и ФДР (Федерального бюро расследований и Франклина Делано Рузвельта) своих родителей.

Замысел мюзикла «Энни» относится к 1972 году, когда, по словам автора либретто Томаса Миэна, «в Белом доме был Ричард Никсон, война во Вьетнаме все еще продолжалась, страна находилась в состоянии глубокой экономической депрессии и множеством американцев владело гнетущее чувство неуверенности и безнадежности». В те времена (продолжает Миэн) героиня спектакля «могла быть воспринята как воплощение отваги, нравственности, невинности и оптимизма, противостоящее цинизму и пессимизму».

Сценическое воплощение мюзикла «Энни» по каким-то причинам несколько затянулось, и премьера спектакля состоялась уже после ухода Никсона с политической арены. К тому времени (полагает Миэн) «послание надежды, содержащееся в «Энни», уже не противостояло господствующим в стране настроениям, а становилось отражением их» [56].

При очевидной наивности суждения Миэна относительно кардинальной перемены «в господствующих в стране настроениях», произошедшей после ухода Никсона в отставку, и при всем открыто неприязненном отношении либреттиста к общественно-политической обстановке, характеризовавшей годы пребывания Никсона в Белом доме, нетрудно заметить, что «Энни» — при о б о и х предложенных Миэном вариантах ее восприятия — вполне соответствует эстетическому идеалу Никсона. Ничем не отличаясь в этом отношении от появившихся на сцене в годы его пребывания в Белом доме и снискавших его благосклонность ретромюзиклов «Нет, нет, Нанетта» и «Айрин».

«Эпоха неоконсерватизма», начало которой совпало с годами пребывания Никсона в Белом доме, отнюдь не окончилась с его уходом в отставку. Ни в общественно-политической, ни в художественной сфере. Начавшийся при Никсоне очередной «расцвет» откровенно буржуазного конформистского искусства длится и ныне.

Доспехи домашних добродетелей

Портреты «средней Америки» — как индивидуальные, так и групповые — в американском кино нередки. Предметом изображения и в тех, и в других служат почти всегда обитатели захолустья, глубинки.

Гроверс-Корнерс в штате Нью-Хэмпшир... Гофер-Прери в штате Южная Дакота... Уайнсбург в штате Огайо... Наряду с этими созданными воображением художников и давно уже превратившимися в нарицательные обозначения «средней Америки» городками американские публицисты и социологи часто называют вполне реальный Уиттьер в штате Калифорния. Городок, где рос и воспитывался в той же атмосфере «истинного американизма», в тех же традициях трудолюбия, благонравия и веры в Американскую Мечту (неограниченные возможности для каждого) неустанный ее глашатай Ричард Никсон. Неизменно сравниваемый теми же публицистами и социологами с голливудскими воплощениями стандартных «средних американцев».

«Мистер Никсон отправляется в Вашингтон». Так озаглавил автор одной из биографий Никсона тот раздел своей книжки, где речь идет о первых шагах на политическом поприще «самого зеленого из конгрессменов» (прозвище Никсона по его прибытии в Вашингтон в середине 40-х годов).

Те, кто мало-мальски знаком с американским кино, сразу, конечно, поймут, на что здесь расчет. Расчет здесь, конечно, на то, что читатель непременно соотнесет этот заголовок с названием знаменитого фильма конца 30-х годов «Мистер Смит едет в Вашингтон» (режиссер Фрэнк Капра), где молодой тогда Джеймс Стюарт сыграл зеленого юнца из провинциальной глуши, делающего первые шаги на политическом поприще (у нас фильм шел под названием «Сенатор»).

На этом, однако, сходство... нет, не то чтобы

---

[56] Цит. по: «Kultura» (Warszawa), 1977, № 33, s.4.

«Созданные друг для друга», режиссер Джон Кромвел

заканчивается, но прерывается. Ибо поставленный в период пребывания в Белом доме Франклина Рузвельта отличный (хоть и кажущийся сегодня наивным) фильм Капры был в ряду других его работ своего рода художественным выражением некоторых сторон рузвельтовской политики «нового курса». Ричард Никсон же неоднократно заявлял о своем отрицательном отношении к Франклину Рузвельту и к «новому курсу». Став президентом, в осторожной форме противопоставлял Франклина Рузвельта своему кумиру Теодору Рузвельту, а «новый курс» — исповедуемой им, Никсоном, философии «американского индивидуализма» [57]. В начале же своей политической деятельности, когда он не так осмотрительно выбирал выражения («Я был очень молод тогда» [58], — с извиняющейся интонацией объяснял он впоследствии), попросту объявлял период рузвельтовского «нового курса» «годами предательства» (Именно на этом лозунге, отмечал в газете «Дейли уорлд» известный прогрессивный писатель и публицист Филипп Боноски, и «прошел» в конце 40-х — начале 50-х годов начинающий политический деятель Ричард Никсон.) [59]

А теперь возобновим оборванное было сопоставление. Оборвать его пришлось потому, что параллели и аналоги с фильмом Капры, как явствует из только что сказанного, возникают всего лишь на уровне ситуации (юнец из захолустья становится «самым зеленым из конгрессменов»). Возобновить же оборванное сопоставление стоит потому, что помимо аналогий на ситуационном уровне возникают аналоги на уровне более высоком.

Дело в том, что превосходный актер Джеймс Стюарт, исполнитель роли юнца из глубинки, вот уже почти полвека слывет идеальным олицетворением — как на экране, так и в жизни — того самого показательного (голливудского) «среднего американца», с которым так часто на протяжении своей политической карьеры бывал сравниваем Ричард Никсон. В работе, озаглавленной «Изучение связи между популярными типами персонажей и общественными группами», американский социолог Фред Элкин высказал убеждение, что Джеймс Стюарт воплощает собой тип «заурядного и не слишком образованного представителя американского среднего класса из небольшого городка» [60].

Если о Джоне Уэйне говорилось выше как о *герое* «молчаливого большинства», его кумире, то Джеймс Стюарт (на экране) — это как бы оно само. В своем *домашнем* (индивидуализированном, разумеется) облике.

Аналогия с Джоном Уэйном не случайна. Не только потому, что оба были личными друзьями Никсона и его политическими приверженцами. Гораздо важнее в данном случае то, что в экранных созданиях как Уэйна, так и Стюарта нашел свое наиболее полное воплощение эстетический идеал «средней Америки». Тот самый, за который неустанно ратовал Никсон.

[57] См. «The New York Times». March 8, 1971.
[58] Цит. по: *Mankiewicz F.* Perfectly Clear. N. Y. 1973, p. 47.
[59] «Daily World», May 12, 1972.
[60] Цит. по: *Jarvie I.* Movies and Society. N. Y. 1970, p. 264.

●

«Джимми Стюарт. При звуках этого имени консерваторы салютуют американскому флагу, либералы морщатся, завсегдатаи же кинозалов чувствуют, как у них что-то теплеет внутри. Джимми Стюарт — суперпатриот и суперсуперзвезда...» [61]

В этой разом иронической и уважительной характеристике более всего стоит обратить внимание на ее «кинозрительскую» часть: «.. что-то теплеет внутри». Фильмы Стюарта из разряда согревающих, умиротворяющих, приятных.

Как, например, «Парад шутов», поставленный в начале 70-х годов знакомым уже нам Эндрю Маклэгленом, почти неизменно приглашавшим для исполнения главных ролей в своих фильмах либо Джона Уэйна, либо Джеймса Стюарта. И почти столь же неизменно воспевавшим вместе с ними «славное прошлое» (вспомним «Чайзема» и отзывы о нем Ричарда Никсона, с одной стороны, и Артура Пенна — с другой).

Обратившись в «Параде шутов» к сравнительно недавнему прошлому, периоду «великой депрессии» 30-х годов, Маклэглен понуждает зрителя взглянуть на них сквозь фильтр ностальгической позолоты. Единственным отзвуком-обозначением экономического кризиса, потрясшего тогда страну и послужившего социальным фоном и даже во многом содержанием таких выпущенных почти одновременно с «Парадом шутов» картин, как «Загнанных лошадей ведь тоже пристреливают...» Сиднея Поллака или «Бонни и Клайд» Артура Пенна, служит у Маклэглена снизившаяся посещаемость публичного дома в городке, где происходит действие.

Центральный персонаж «Парада шутов» — очередной вариант постоянного «положительного героя» конформистского искусства США, преуспевающий «средний американец». Примерный заключенный, отсидевший длительный срок в тюрьме, он и так сумел «создать самого себя», сколотить состояние, а теперь (с этого картина начинается), выйдя на волю, вступает в противоборство с теми, кто пытается воспрепятствовать удовлетворению его законного требования: «чек должен быть оплачен». Разумеется, в финале положительный персонаж берет верх над отрицательными, ликующая толпа приветствует победителя, провозглашает его героем, что вызывает у него скромно-решительный протест: «Нет-нет, я просто американец, явившийся в банк получить по чеку».

Заключительную (итоговую) реплику персонажа Джеймса Стюарта из «Парада шутов» мог бы повторить едва ли не каждый из его персонажей. Заменив лишь банковскую операцию каким-либо иным, столь же прозаически-житейским побудительным мотивом своих поступков. Именно поступков. (А не действий и уж во всяком случае, не деяний.)

Общественно-политические убеждения Джеймса Стюарта не отразились в его творчестве с той резкой определенностью, с какой отразились идентичные убеждениям Стюарта убеждения Джона Уэйна в творчестве последнего. Однако не было бы натяжкой сказать и так: в самóй изначальной отрешенности персонажей Стюарта от каких бы то ни было проблем, выходящих за пределы прославляемого им быта, сказались общественно-политические убеждения их создателя.

«Я просто американец...»

В «Шенандоа» того же Маклэглена персонаж Стюарта просто Глава семейства, стремящийся оградить от бед и напастей свой домашний очаг. Беды и напасти в данном случае — это терзающий страну политический раздор. Война между северными и южными штатами, в которой не хочет принимать участия считающий себя просто американцем (а не северянином и не южанином; недаром и дом его — в долине Шенандоа, как раз на границе между Севером и Югом) персонаж Джеймса Стюарта.

Даже в фильме «Мистер Смит едет в Вашингтон», который, будучи ключевым эпизодом творческой биографии Стюарта, остался, по существу, случайным эпизодом в его — здесь будет уместным это словосочетание — политической биографии, сюжет был основан, как отмечалось в советской и зарубежной кинокритике, не на социальном конфликте, а на идее

[61] «The New York Times». Feb. 22, 1970, sect. 2.

американской общественной солидарности, всеобщего согласия, нарушаемого время от времени политической борьбой.

Всеобщее согласие, умиротворенность (как реально достижимая цель) — такой же непременный атрибут фильмов с Джеймсом Стюартом, как «семейность», «домашность» — почти непременная (и часто доминирующая) черта его экранного облика. Не говоря уже о семейных комедиях и мелодрамах, с которых Стюарт начинал в середине 30-х годов, он даже в вестернах (Энтони Манна в 50-е годы и Джона Форда в начале 60-х) сумел сохранить эту воссоздаваемую, каждый раз талантливо и убедительно, будничную, «домашнюю» грань своего экранного облика. Она-то как раз и придавала в глазах зрителей неотразимое обаяние всем его часто довольно банальным образам.

Менее чем о ком-либо другом из американских актеров столь же крупного масштаба (менее даже, чем о Джоне Уэйне), можно сказать о Стюарте, что ему были присущи неуспокоенность, творческие поиски, стремление попробовать себя в ином круге ролей, иных жанрах. Постоянство, упорядоченность, стабильность были присущи не только его экранному облику, но и ему самому как художнику. В течение всех сорока с лишним лет его экранной карьеры (с перерывом в годы войны, когда он сражался в составе американских военно-воздушных сил на западноевропейском театре военных действий; ныне он генерал авиации в отставке) двумя основными сферами приложения его таланта оставались вестерн и так называемая «семейная комедия».

В «Шенандоа», семейном вестерне, где Стюарт сыграл одну из своих лучших ролей и с которого началось его постоянное творческое сотрудничество с Эндрю Маклэгленом, произошло своего рода сращение двух (не слишком, правда, и до тех пор разнившихся друг от друга) ипостасей его экранного облика.

Впрочем, и до «Шенандоа» присущий экранному облику Стюарта «семейный синдром» бывал используем в вестернах. Скажем, в знаменитом сверхвестерне «Как был завоеван Запад», представлявшем собой нечто вроде антологии основных сюжетных мотивов жанра. Стюарт был приглашен сыграть в этой претендующей на эпичность саге, где прослеживались судьбы нескольких поколений одной семьи, роль — конечно же! — основателя рода. Отца. Патриарха.

Как и Джон Уэйн, Джеймс Стюарт никогда не играл персонажей, которых американские зрители и критики именуют «bad guys» (плохие парни). Все его персонажи — good guys, хорошие парни. Но хорошими персонажей Стюарта (в отличие от «сильных личностей» Джона Уэйна) делают в первую очередь их сугубо домашние, семейные добродетели. Воплощающие — кем бы ни был их носитель: траппером на Дальнем Западе первой половины XIX века или мелким служащим в провинциальном городишке Новой Англии второй половины XX века — стабильность, нерушимость жизненных устоев «средней Америки».

Именно таким, как экранный герой Джеймса Стюарта,— добрым, сильным, целомудренно-чистым, порой чудаковатым, нескладным и наивным, не умеющим красно говорить и даже застенчиво-робким в быту, но зато во всех отношениях сверхнадежным — видит (как о том свидетельствуют американские социологи) «средний американец» самого себя. Точнее — хочет видеть.

И таким же добрым, чистым, наивным и т. д., таким же просто американцем, «средним американцем», образцом семейных добродетелей преподносится «средней Америке» на страницах печати сам создатель этого собирательного образа.

«Джеймс Стюарт сотворил из домашних добродетелей сверкающие доспехи своего убранства» [62], — возвещал со свойственной ему напыщенностью слога журнал «Филмз ин ревью» в заголовке скромной (и весьма дельной) фильмографической справки об актере.

«Дело не просто в том, что Стюарт хороший семьянин, — резюмирует автор статьи в журнале «Тайм», — но и в том, что средняя Америка усматривает в нем объективизированное соответствие своему идеалу» [63].

---

[62] «Films in Review». Dec., 1964, p. 585.
[63] «Time». June 29, 1970.

Можно даже сказать, что если общественный облик глашатая «средней Америки» Ричарда Никсона соответствовал во многом имиджу Джона Уэйна, то его домашний, приватный облик соответствовал имиджу Джеймса Стюарта.

«Парадокс в том, — пишет Уильям Костелло в своей книге «Факты о Никсоне», — что тот самый Никсон, который безупречен в своей личной жизни — он преданный семьянин, не курит, не играет в карты, чрезвычайно редко прикасается к алкогольным напиткам, — заслужил у своих политических оппонентов прозвище «Грязный Дик» [64]. (Это было написано еще до Уотергейта.)

И заслужил, добавим, репутацию непоколебимого поборника благонравия на сцене и на экране [65].

Цели и средства

«...Безупречен в своей личной жизни... заслужил у своих политических оппонентов прозвище «Грязный Дик».

Такой ли уж парадокс являет собою этот разрыв между «общественным человеком» и «личным человеком»? Не есть ли он, этот разрыв, одним из производных той философии выигрыша любой ценой (цель оправдывает средства), какую на протяжении всей своей политической карьеры исповедовал Ричард Никсон с его (воспользуемся определением одного из американских журналистов) «верой в соперничество, как в единственное достойное испытание человеческой души и в успех, как в единственную достойную личности цель» [66]?

И не производным ли в конечном счете от философии выигрыша явился тот крутой, на 180 градусов, поворот, который после уотергейтского проигрыша претерпели... нет, не убеждения Никсона, но, скажем так, — высказываемые им убеждения?..

Тот самый Никсон, который, обличая «модный негативизм», везде и во всем не только настаивал на необходимости образца, позитивного и вдохновляющего примера, но и сам, судя по его многочисленным (в том числе и по приведенным в этих заметках) высказываниям, намеревался служить для всей нации таковым, — тот самый Никсон, будучи уличен в необразцовых поступках, оправдывается ссылкой... на образец же, но только, так сказать, с обратным знаком, не позитивный, а негативный: не я один, все такие, я не хуже других. И даже чуть-чуть лучше: удостоенный Эдгаром Гувером звания почетного агента ФБР, он, по его словам, по крайней мере не пользовался в личных целях — как то бывало при Джонсоне и Кеннеди — услугами этого могущественного учреждения. (Кое-кто утверждает: пользовался.) Да, он признает: тактика его основывалась на принципе «цель оправдывает средства», но оправдывает он эту тактику очередным примером: «Обе наши великие партии виновны в применении той же тактики». («Никсон и Агню,— пишет Уильям Шэннон в своей книге об Уотергейте, — ухудшили свои позиции, ссылаясь для самореабилитации на смягчающие их вину обстоятельства. «Все так поступают!» — восклицали они, бросая тем самым тень на весь клан политических деятелей» [67].)

И тот самый Никсон, кто, уподобляя в своих многочисленных высказываниях политику спорту, а политику и спорт — жизни, ставил во главу угла ненависть (Никсон: «Необходимо ненавидеть проигрыш... Таков мир спорта. Таков мир политики. И такова же, я думаю, сама жизнь» [68]; журналист о Никсоне: «Его привлекает свойственная спорту ненависть к оппоненту» [69]), тот самый Никсон с меланхолической горечью изрекает на следующий день после своего вынужденного ухода в отставку:

[64] Costello W. Facts about Nixon. N. Y., 1960, p. 282.

[65] Об этом стоит напомнить хотя бы уж потому, что при чтении некоторых отечественных публикаций по вопросам искусства может сложиться впечатление, будто идеологически чуждые нам явления зарубежного кино исчерпываются сексом, насилием, дегероизацией, склонностью к нереалистическим средствам выразительности и т. п. Между тем вполне благопристойное и оптимистичное по своим внешним параметрам «никсоновское» искусство буржуазно по своей сути не менее, а еще более наступательно, агрессивно.

[66] «The New York Times Magazine». Sept. 16, 1973.

[67] Shannon W. V. They Could Not Trust the King. Lnd., 1974, p. 196.

[68] Цит. по: Witcover J. The Resurrection of Richard Nixon. N. Y., 1970, p. 11.

[69] «The New York Times Magazine». Sept. 16, 1973.

«Никогда не забывайте: вас могут ненавидеть, но те, кто ненавидит вас, возьмут верх лишь в том случае, если вы возненавидите их, разрушив тем самым самого себя» [70].

...Разрушив самого себя.

●

«...Вера в соперничество, как в единственное достойное испытание человеческой души...»

Соперничество, состязание, взаимное противоборство — движущая пружина сюжета не только всех приключенческих фильмов (фильмов действия, фильмов мужского действия — в американской киноведческой терминологии).

В 70-е годы такого рода фильмы (со спортивным или каким-либо иным состязанием в центре сюжета) стали появляться на американском экране не время от времени, а один за другим, непрерывной и, забегая вперед, скажем — целенаправленной чередой.

В непрерывности и целенаправленности этой череды (одно было связано с другим) более всего и заключалось кардинальное отличие составляющих ее фильмов от спорадически появлявшихся и ранее «фильмов о состязаниях» (назовем их так по аналогии с прижившимся у нас термином «фильмы о катастрофах»). Так же, как само появление этой череды (подобно появлению в эти же годы череды полицейских фильмов) было со всей очевидностью вызвано не скоропреходящей модой, а тем, что называют обычно веянием времени, так и само состязание (конкурс, турнир, матч и т. п.) выступало здесь не просто как сюжетообразующий элемент, но и как основная смысловая метафора.

И метафора эта носила отнюдь не узкоспортивный характер.

«Метафора современной Америки». «Расследование воздействия американского синдрома успеха». «Разоблачение ложных ценностей американской жизни». Эти и им подобные определения не раз еще встретятся как в творческих декларациях создателей фильмов о состязаниях, так и в критических отзывах об этих фильмах — таких, как «Нэшвилл» Роберта Олтмена, «Резкий бросок» Джорджа Роя Хилла, «Улыбка» и «Разносчики дурных новостей» Майкла Ритчи.

Они непохожи друг на друга и разнятся по степени удачи. Но было, видимо, что-то в самом воздухе 70-х, что заставило нескольких крупных мастеров, независимо друг от друга, избрать темой своих очередных работ состязание.

И это же «что-то» побудило, несомненно, избрать состязание в качестве ведущей темы своих работ мастеров иного толка. Таких, например, работ, как сверхзнаменитый «Рокки», призванный по замыслу авторов (сценарист Сильвестр Сталлоне, режиссер Джон Эвилдсен) возродить веру в Американскую Мечту. Доказать на примере судьбы второразрядного боксера, очередной голливудской Золушки мужского пола, что и в 70-е годы жизнь в Америке — «...непрекращающееся состязание, к которому допущены все без исключения и где каждый принимает участие на основе одного и того же принципа: победитель получает все».

Кеннетт Линн, автор книги «Мечта об успехе», определил этими словами основную тему массовой конформистской беллетристики США.

Разоблачение этого мифа (цена выигрыша, функционирование механизма «непрекращающегося состязания», изнанка Американской Мечты) и прежде не раз бывало темой работ серьезных мастеров американского кино. Так же, как и утверждение этого мифа не раз бывало темой картин буржуазно-конформистских, охранительных.

70-е годы («эпоха неоконсерватизма», последовавшая за двумя кульминациями политической жизни США — войной во Вьетнаме и уотергейтским скандалом) если и отличались в этом отношении от предшествующих периодов, то лишь массированностью и интенсивностью как киноразоблачений, так и киноутверждений этого мифа.

Основы основ знакомого нам разлада между общественным и личным.

Основы основ всех верований и комплексов «молчаливого большинства».

---

[70] Frost D. Op. cit., p. 11.

Аркадий Инин, Юрий Егоров

Мужская история

Николай — Б. Лазарев,
Лешка — Алешка Ясулович,
Пашка — В. Смирнитский,
Андрей Палыч — Н. Папанов.

Вечерний закат догорал над рекой. Ни один листок не шевелился на прибрежных деревьях. Неподвижна была и зеркальная гладь воды с алой дорожкой заката.

Все это было очень красиво и очень долго... пока не вынырнул вдруг из воды мальчишка лет пятнадцати. И сразу нарушил тишину и спокойствие — шумно зафыркал, переводя долго сдерживаемое дыхание и тараща глаза по сторонам.

Рядом с ним вынырнул мужчина лет под сорок. И тоже стал жадно хватать воздух, озираясь по сторонам. А увидев мальчишку, сам закричал, как пацан:

— Ага! Пересидел я тебя, ага!

— Ничего не пересидел! Мы — вместе!

— Какое вместе! Я вылез, а ты уже торчишь!

— Тебе показалось! Общий финиш! Общий! — настаивал мальчишка. И вдруг оглядеался: — Пап, а где дед?

Мужчина тоже тревожно осмотрелся. Водная гладь вокруг уже успокоилась и снова была зеркально-неподвижна. Оба стали взволнованно и бестолково призывать:

— Батя!.. Дед!.. Батя, кончай дурить! Дед, ну правда!

И тут из воды явился их дед и отец. Именно явился — без звука, без плеска, без фырканья возник из водных глубин, будто прожил там весь век. И спокойно поинтересовался:

— Вы чего? Звали?

Сын и внук уставились на него. А дед усмехнулся:

— Сдаетесь, слабаки?

Возмущению сына и внука не было предела:

— Ну, батя, ты даешь! Что это за шуточки!

— Ты жулишь, дед, жулишь! Через соломину дышал!

— А ты меня поймал за эту соломину? — спокойно ухмылялся дед.

— Поймал — не поймал, это ж дурачку ясно!

— Зато вы — умные, а уху проспорили. Вам — готовить, мне — хлебать!

Не скрывая мальчишечьей радости, дед рванул к берегу крупными саженками.

Сын и внук возмущенно метнулись за ним:

— Это не считается! Жулишь! Давай переиграем!

С этими воплями они удалялись, превращаясь в три точечки на воде, на которых и возник первый титр:

«ОТЦЫ И ДЕДЫ».

За ним пошли остальные титры, и под них наша троица одевалась, раскладывала костер, варила уху, ела ее. А потом они что-то пели, прилегши на траве головами друг к дружке.

И ночь все темнела, и костер угасал до последней светящейся искры, которая тоже наконец растворилась в темноте.

Утром трое Луковых — Алексей Палыч, сын Паша и внук Лешка — дружно шагали на работу и учебу.

Дорога их пролегала по краю обширного пустыря, вдоль стены городского парка. Пустырь был усеян останками снесенных деревянных домишек. Три-четыре хибарки еще стояли вдали, но и их судьба была решена: мощный бульдозер уже долбал крайнюю из них.

А за ними виднелся за оградой красивый резной деревянный дом, весь в узорных наличниках, ставенках, перильцах.

Время было раннее, дорога пустынная. Луковы шли и толковали о заботах начинающегося дня.

— Ни пуха, ни пера тебе на алгебре! — сказал дед внуку.

— К черту, к черту! — откликнулся Лешка.

— Батя, а ты после работы в исполком? — спросил Паша.

— Ага.

— Все-таки надо было ордена надеть...

— Не День Победы, — отрезал Алексей Палыч.

— Да я понимаю, но...

— Но мама просила, — закончил за отца Лешка.

— С тобой не обсудили! — оборвал его папа Паша и сказал Алексею Палычу: —

Хотя, в общем-то, разведка доложила: комиссия не возражает.

— Прорвемся и так, — заверил Алексей Палыч и глянул озабоченно на резной домик вдали. — А вот про дом надо бы заодно в исполкоме потолковать. Похоже, к нему подбираются...

Паша тоже глянул на дом, на работающий бульдозер и беспечно заметил:

— Да ну, такую красоту не тронут. Что они, без понятия?

— Понятие — понятием, а под горячую руку...

Алексей Палыч не договорил и свернул в ворота парка. Сын с внуком последовали за ним.

На центральной аллее было уже более многолюдно. Спешили на работу прохожие, обгоняя мам и бабушек с колясками.

У боковой аллеи первым от троицы откололся Лешка — помахал рукой и поскакал вприпрыжку направо.

Паша свернул в следующую аллею.

Алексей Палыч прошел еще немного прямо, а затем тоже свернул — на узенькую дорожку, зажатую с обеих сторон кустами.

Вскоре позади него появился бегун. Розовощекий, в тренировочном костюме, он держал ритм и ровное дыхание. Увидев впереди «препятствие», бегун весело прокричал:

— Посторонись, папаша!

Алексей Палыч послушно сошел с дорожки и прижался спиной к кустам.

Бегун, пробегая мимо, так же весело крикнул:

— Спасибо, дедуля!

И исчез за кустами. Алексей Палыч вновь ступил на дорожку, и она привела его к стене, в которой зиял пролом. Алексей Палыч огляделся — не видит ли кто его несолидность? — шмыгнул в дыру и оказался за пределами парка, на улице.

Здесь уже было многолюдно и шумно. Людской поток тек в одном направлении — к воротам завода. Алексей Палыч влился в этот поток, сразу оброс знакомыми, завел разговоры и вместе со всеми исчез в заводской проходной.

А после работы он сидел на заседании жилищной комиссии исполкома.

— Таким образом, — заканчивал председатель, — в результате обмена при прочих равных условиях семья Луковых получит на одну комнату больше. Какие мнения, товарищи депутаты?

— Полагаю, возможно, — кивнула крупная женщина средних лет в строгом двубортном костюме. — Товарищ Луков — ветеран войны и труда. Так что разрешим в порядке исключения.

— Я — за, товарищ Попова, — сказал седой мужчина. — Только про исключение не нужно записывать. Исключения — для лиц с правом дополнительной площади.

— Или, — поддержал молодой лысый мужчина, — для перспективных семей. А тут, как видите, не тот случай.

— Ну что ж, товарищи депутаты, — подытожил председатель, — значит, все «за»...

— Минуточку! — вмешался Алексей Палыч. — Я не понял. Насчет... перспективы.

— Да говорим, что нас с вами, дорогой товарищ, — добродушно улыбнулся седой, — перспективными уже не назовешь.

— Но вы не беспокойтесь, — сказала Попова, — обмен мы вам разрешаем и...

— Да обмен — это ладно! Жили без обмена и дальше проживем. А я все же понять хочу, — Алексей Палыч улыбнулся. — Я вроде вот он — живой, как говорится, еще не помер... Отчего ж нет перспективы?

— Перспектива у нас с вами одна — пенсия, — опять добродушно сказал седой.

— У вас? Не возражаю. А я лично на пенсию не собираюсь.

— Вы все-таки нас не поняли, товарищ Луков, — председатель, раздражаясь, глянул на часы. — Обмен мы вам разрешаем.

— Нет, это вы меня не поняли. Я сказал: обмен — тьфу! По праву — разрешайте, не по праву— не надо. А я другое понять хочу: отчего это я у вас в бесперспективные попал?

— Речь не об этом, — терпеливо объяснил лысый. — А о перспективе образования новой семьи.

— Хорошо! Вот у меня внук подрастает...

— Подрастет — поговорим. Но вы-то, надеюсь, не женитесь?

— Ага, в этом, значит, перспектива? — Алексей Палыч усмехнулся. — Тогда чего ж, может, я в один прекрасный день раз — и женюсь!

Комиссия тоже заулыбалась. Только Попова строго покачала головой.

— Я, как врач всегда за юмор. Но тут...

— Какой юмор? — удивился Алексей Палыч. — Нет, разберемся: значит, если я женюсь, появляется перспектива...

— Ай-яй-яй, товарищ Луков, — Попова улыбнулась почти дружески. — Я вот, извините, несколько моложе вас, но мне же в голову не приходит считать себя по этой части... перспективной.

— И зря! Вы женщина, я б сказал, в самом соку!

Комиссия опять заулыбалась. А Попова вскипела:

— Ну, хватит! Вам идут навстречу, а вы издеваетесь!

— Что вы... — опешил Алексей Палыч. — Наоборот, я вполне объективно...

— Вот и мы объективно! Без всяких исключений! — Попова обратилась к комиссии: — У меня предложение: в обмене товарищу Лукову отказать!

Атмосфера в домс была молчаливая. Тишину нарушало только щелканье ножниц, которыми маленькая, худенькая, быстрая Люся — мать, жена и невестка — подстригала своих сына, мужа и свекра. В трех зеркалах трельяжа отражались трое Самсонов, спеленутых по шею одной общей простыней и терпеливо сносивших действия новоявленной Далилы.

Особенно покорно свесил повинную голову Алексей Палыч, и вокруг этой головы ножницы Люси щелкали наиболее угрожающе.

— Не вертитесь, папа! — Люся съязвила: — Я ведь теперь должна выстричь из вас жениха!

— Ну ладно, Людмила, ну какой жених... — забубнил Алексей Палыч. — Ну сморозил я, сморозил...

— Вот именно! Надо было им намекнуть, что с самим Кирилловым воевали, а вы?.. Про какую-то перспективность, про женитьбу...

— Люська, закрыта тема, закрыта! — взмолился Паша.

— Людмила, да ты не волнуйся, — вздохнул Алексей Палыч. — Ну, схожу я еще туда... Потолкую... Ну, хочешь, и ордена свои надену.

— Спасибо, не надо! Тема действительно закрыта. Звонила Симочка: есть более интересный обмен.

Щелкая ножницами, Люся прошлась за спинами «клиентов», оценивая свою работу и устраняя замеченные недостатки.

— Вот и хорошо, — с облегчением сказал Алексей Палыч. — А на меня, Людмила, ты уж не сердись...

— За что, папа? Во всем виновата я.

— Так, — вздохнул Паша, — новое кино! Виновата ты?

— А кто же? Быть такой идиоткой: доверить серьезное дело мужчине! Ну скажите, Луковы, вы хоть что-нибудь толковое сделали в жизни без меня?

— Нет... Это конечно... Нет-нет...

Мужчины дружно замотали головами.

— Не вертитесь! — прикрикнула Люся, но уже смягченная их покорностью. — Ухо отхвачу и отвечать не буду!

Мужчины послушно замерли. А Лешка вздохнул:

— Все-таки жалко, что ты, дед, не женишься...

— А тебе, тезка, это зачем? — удивился Алексей Палыч.

Лешка кивнул на родителей:

— Они б тогда меня воспитывать бросили — на твою жену переключились!

Тишину парка не нарушали ни голоса, ни музыка, ни птичий посвист. Только где-то возник и зазвучал громче странный стук-перестук. Тук! Тук! Тук-тук! Тр-рах! И снова: тук, тук, тук-тук...

Может, это стучал дятел — вон там, на суку старого дерева?

Нет, это играл в домино Алексей Палыч с тремя партнерами. И не одна это была доминошная четверка, а рядом еще, еще... Стук-перестук нарастал, становился оглушительным, и нашему взору со все более высокой точки открывалась поляна, где за длинным дощатым столом «забивали козла» пенсионеры. Их было человек двести — по сто на каждую сторону стола. Одни только мужчины.

Стук-перестук разросся до оглушительности и вдруг оборвался. На месте, где только что сидел Алексей Палыч, восседал натуральный седобородый козел. Он резко ударил по столу копытом с доминошной косточкой, победно отвратительно заблеял...

...и Алексей Палыч проснулся. Уставился прямо перед собой глазами, расширенными кошмарным видением.

Потом скосил глаз — не видел ли кто, что он уснул? Все трое Луковых сидели перед телевизором, и сын с внуком увлеченно следили за порхающей по экрану фигуристкой в лиловом трико. Дед облегченно перевел дыхание — его сна не заметили! — и тоже уставился на экран.

А Люся в новом вечернем платье мучалась перед трельяжем поистине гамлетовскими сомнениями: то надевала цепочку, то прикалывала брошь, то опять надевала, то вновь прикалывала... И наконец не выдержала, взмолилась:

— Паша! Ну ты как считаешь, сюда лучше брошку или цепочку?

— Угу... — промычал, не оглядываясь, Паша.

— Что — угу?! Цепочку?

— Цепочку, конечно.

— Или, может, лучше брошку?

— Брошку гораздо лучше.

Хорошо, что он сидел спиной и не видел, каким взглядом удостоила его жена.

На экране лиловую фигуристку сменила голубая.

Люся окончательно приколола брошь и повернулась к мужчинам.

— Ну как?

Все трое, не оборачиваясь, подняли над головами большие пальцы. И сказали хором:

— Во!

Этого Люся уже вынести не смогла. Она решительно выключила телевизор. Фигуристка растаяла на экране.

— Луковы! Вы можете хоть раз оторваться от своего ящика! Можете заметить, что, кроме этих красоток, существует живая женщина? Которая для вас пашет, которая вас кормит, поит, одевает...

Она бы еще многое высказала, но мужчины были не лыком шиты.

— Люська! — прервал ее Паша, преувеличенно широко разводя руками. — Ты ж просто королева!

— Королева красоты! — уточнил Алексей Палыч.

— Мама! — Лешка кивнул на экран. — Эти мымры тебе в подметки не годятся!

— Подлизы вы, Луковы, — вздохнула Люся. — Все, как один, — подлизы.

— Мы? Подлизы? — кровно обиделся Лешка. — Вот так всегда: раз в жизни скажешь правду, так не поверят!

— Да нет, Люська, ну честно — шикарно, — сказал Паша.

— Что шикарно? — сопротивлялась Люся. — Шикарная на банкете будет Эльвира. Ей Гоги из Брюсселя вечерние брюки привез.

— Брюки, конечно, хорошо, — усмехнулся Алексей Палыч. — А куда твоя Эльвира денет свои ноги?

Этот аргумент сразил Люсю — она хихикнула.

— В общем, — закрепил успех Алексей Палыч, — выглядишь ты, Людмила, хоть нынче под венец!

— Спасибо, но уж второй раз я такой глупости не сделаю, — усмехнулась Люся. — А вот вы, папа, если надумали — пожалуйста!

— Что надумал? — не понял Алексей Палыч.

— Жениться. Вы ведь сами при народе заявили.

— Люська, — засмеялся Паша, — что, батя глупей тебя? В его годы... Он же не камикадзе: сегодня — в ЗАГС, а завтра — на пенсию!

Алексей Палыч крутнул головой и встал.

— Чтоб ты знал, Паша, камикадзе — это самоубийца. А я, Паша, еще только жить собираюсь!

И вышел из комнаты.

Все глядели ему вслед.

— Ну, папа, у тебя юмор! — возмущенно сказал Лешка.

И выбежал за дедом.

Алексей Палыч размашисто шагал по улице. Лешка догнал его уже за углом.

— Дед! Ну, постой, дед... Ты куда?

— За пивом, — коротко ответил Алексей Палыч, не останавливаясь.

— Нет, ну правда, ну постой... Ты обиделся?

— Я? На что?

— Ну они сказали, что ты вроде старый.

— А чего же на правду обижаться? Все верно: они — молодые, ты — юный, я — старый.

— Да какой же ты старый! Академик Зелинский в восемьдесят лет женился и еще ребенка родил!

— Кто-кто? — приостановился дед.

— Зелинский, академик, ну который изобрел противогаз. Нам химик рассказывал, когда мы углекислоту проходили. Вот это, говорит, ученый! Мало того что — противогаз, так еще и женился, и родил... Вот это, говорит, сила духа!

— Чего?.. А-а, ну да...

Дед замолчал, не зная, как и реагировать. А Лешка снова принялся жарко его убеждать:

— Дед, ну ты все-таки не расстраивайся! Они же не хотели тебя обидеть, просто все неожиданно...

— Что неожиданно?

— Ну что ты жениться решил.

— Кто решил? — застонал дед. — Кто жениться? Да я... я еще даже противогаз не изобрел!

Он усмехнулся и зашагал дальше. Лешка не отставал от него, успокаивая:

— Ну и ладно, не решил, и не надо... Но только, дед, ты сейчас куда? Куда идешь, а?

— Да за пивом иду! Я ж тебе сказал: за пивом я, за пивом! Пиво чешское привезли в «Поплавок», понимаешь?

А дома Паша пытался успокоить взволнованно шагавшую по комнате жену:

— Да брось, Люська, ты, как всегда, преувеличиваешь...

— Нет, Луков, это ты, как всегда, преуменьшаешь! Все эти разговоры, намеки — жених, невеста, под венец — все это не случайно!

— Ну допустим, ну так давай прямо потолкуем с батей, выясним...

— Так он нам и расскажет! Что я, отца твоего не знаю? — Люся напряженно думала. — Нет, тут нужен подход... Семен Ильич — вот кто нужен!

— При чем тут Семен Ильич?..

— Молчи, Луков, ты в этих делах ничего не понимаешь! Семен Ильич полвека с отцом дружит, и человек он чуткий, выяснит все — тонко и ненавязчиво.

Алексей Палыч и Семен Ильич на скверике заводского двора в обеденный перерыв попивали кефир из бутылок и играли в шахматы. Алексей Палыч был в промасленной спецовке и кепочке, а Семен Ильич — в костюме с нарукавниками. Он был полной противоположностью Алексею Палычу — маленький, тощенький, кудрявенький, ни секунды не находящийся в состоянии покоя. Алексей Палыч сидел на скамейке, размышляя над шахматной партией, а Семен Ильич приплясывал рядом и выкрикивал, пытаясь перекрыть шум ползущего по двору старенького паровозика с платформой чугунных болванок.

— «Старость мужчины — это когда вид красивой девушки вызывает только воспоминание, а не надежду!» Ничего сказано? Да, нет?

Семен Ильич пристально проследил выражение лица Алексея Палыча, но оно было лишь сосредоточено раздумьем над ходом. Он передвинул фигуру и проворчал:

— Оставь, Сенька, думать мешаешь своими глупостями!

— Во-первых, Леша, это не глупости, а наоборот. Мудрости — афоризмы! Во-вторых, они, к сожалению, не мои, а других, тоже умных людей. А в-третьих... в-третьих, тебе шах!

Он сделал быстрый ход. Алексей Палыч озадаченно уткнулся в доску. А Семен Ильич снова запрыгал у скамейки, приговаривая потише — паровозик уже уполз:

— Ты скучно живешь, Леша! Я не представляю, что ты будешь делать на пенсии. У тебя же нет никаких интересов... Или есть? — неожиданно задал он коварный вопрос и уставился хитрым глазом на Алексея Палыча.

Но тот, склонясь над доской, ответил на вопрос вопросом:

— А у тебя?

— У меня?! Да я погружен в мир мудрых мыслей! Я читаю и упиваюсь, читаю и упиваюсь, читаю и...

— Ходи, читатель! — перебил Алексей Палыч, двинув фигуру.

Семен Ильич, не раздумывая, сделал ответный ход и продолжал:

— Афоризм! Великое дело! Можно написать целый роман «Анна Каренина», а можно сказать одну фразу: «В любви теряют рассудок, в браке замечают эту потерю!» Да, нет?

Очередной каверзный заход не дал желаемой реакции, но Семен Ильич не сдавался:

— Или вот: «Только первая страница брачной книги написана стихами, остальные — суровой прозой!»

— Слушай, Сеня, — заинтересовался наконец Алексей Палыч, — что за тематика у твоих афоризмов?

— А что? Что? — обрадовался Семен Ильич.

— Ну все про... это самое. А про что другое мудрецы высказывались? Или ты подбираешь по своему интересу?...

— По моему?! — возмутился Семен Ильич, но взял себя в руки. — Да нет, это я для примера... Одна из моря мудрых мыслей.

— А-а, ну если одна...

Алексей Палыч задумался над новым ходом, поднял ферзя, но переставить его не решался, вертел фигуру в пальцах. Семен Ильич пристально понаблюдал за ним и вкрадчиво сказал:

— Вот у тебя, Леша, в руках королева...

— Королева, королева, — рассеянно подтвердил Алексей Палыч.

— А какие мысли приходят тебе в голову... что ты, так сказать, ощущаешь... держа в руках королеву?

Алексей Палыч изумленно уставился на него.

— Сенька! Ты это... о чем?

— А о чем? — сделал невинные глаза Семен Ильич.

— Ты прости, — осторожно начал Алексей Палыч, — ты, может, не совсем... здоров. Какие-то у тебя... ассоциации. Что с тобой, Сеня?

— Со мной?! — возмутился Семен Ильич. — Это с тобой что?

Он даже захлопнул рот рукой, но слово уже вылетело. Алексей Палыч разом смел фигуры с доски.

— А ну выкладывай!

— Ч-что?

— Все выкладывай, все! Он меня на кривой козе объезжает, а я ушами хлопаю... Ну? Моя Людмила тебя натравила?

Семен Ильич только сокрушенно кивнул.

— А ты и рад стараться?

Семен Ильич только развел руками.

— Хоро-ош друг!

Семен Ильич пристыженно вздохнул. И вдруг спросил с детским любопытством и некоторым ужасом:

— Лёш, а ты правда женишься? Да, нет?

Алексей Палыч расхохотался над его перепугом.

— Ну, дружок, ну, рове-есник! А ты даже представить не можешь? Ты уже по этой части... отпал?

— Я? Да я еще... Я еще ого-го!

Алексей Палыч молча смотрел на петушившегося друга.

Допотопный паровозик, надрывно пыхтя, снова потащил через двор платформу.

— Сень, — вдруг тихо спросил Алексей Палыч, — неужели мы уже старики?

— Мы?! Да кто тебе такое сказал?

— Сказали, Сеня. И в бесперспективные недавно записали, и дома про годы намекнули...

— А ты не слушай никого! К нам еще придет второе дыхание! Хотя, — Семен Ильич многозначительно поднял палец, — «иногда второе дыхание приходит с последним вздохом!»

— Еще афоризм — убью, — спокойно пообещал Алексей Палыч.

— Ладно, давай без мудрых мыслей. Мы еще в полном порядке. И что бы там они ни говорили...

— Да не в них дело. Я сам боюсь, ох, боюсь, Сеня, не превратиться бы в козла!

— Какого... козла?

— Ну неважно, сон мне один приснился... И вообще, вроде все, как прежде, — хоть на работе, хоть дома, хоть на рыбалке... А чую: все не то — сдаю! — Алексей Палыч, поколебавшись, признался: — Не поверишь, Сеня, я тут... у телевизора уснул.

— Ну и что? — горячо возразил Семен Ильич. — У телевизора. — это нормально! Устал и уснул, — но вдруг добавил грустно: — А я, Леша, хуже — я в кинотеатре заснул!

— Вот это как раз ничего, — успокоил Алексей Палыч, — сейчас ведь такие фильмы крутят...

— Ну да, вали на серого!

Они печально помолчали.

— А главное, как бы-ыстро все... — сказал Алексей Палыч. — Только вроде вчера мы с тобой к девкам бегали, на войну уходили... А вот уже и отбегались, отвоевались...

— Алексей, я тебя не узнаю! — заволновался Семен Ильич. Ты-то чего плачешься? И дома — первый человек, и на заводе! На пенсию попросишься — директор за тобой на пузе поползет!

— Да-а, поползет он...

— Конечно! Вот я действительно... Начальница спит и видит меня на пенсионе — ставку бы ей освободить. И осколок в ноге ноет, и настроение, как у мокрой курицы...

— Да ты что, Семен! Какая ты курица? Орел! Я всю жизнь бодрости твоей завидовал, оптимизму... Ты же у нас Сенька-встанька: тебя не уложишь!

— Да ладно...

— Чего ладно? На тебя все бабы оглядываются!

— Думаешь?

— Вижу!

После работы два старых друга бодро шагали по бульвару, улыбаясь чему-то своему и довольно жмурясь — то ли от бившего в глаза закатного солнца, то ли от красоты шедших навстречу женщин.

Озорные глаза, летящие по ветру волосы, загорелые руки и плечи, очевидные под мини и угадывающиеся под макси колени... Какой волшебный хоровод! Друзья улыбались женщинам, и, представьте, женщины отвечали на их улыбки и даже оглядывались им вслед.

Выйдя с бульвара, они простились. Семен Ильич пошел по улице, а Алексей Палыч с юношеской легкостью — через две ступеньки — впрыгнул в троллейбус.

Здесь женщины были тоже очаровательны. Особенно одна — совсем юная, сидевшая у окошка. Алексей Палыч залюбовался ею. И она почувствовала его взгляд, обернулась. Он радостно улыбнулся ей. А она улыбнулась смущенно. И вскочила.

— Садитесь, дедушка!

Расправленные плечи Алексея Палыча опали. Костюм осел мешком. Он пробормотал нечто невразумительное и выскочил из троллейбуса на подоспевшей, по счастью, остановке. Огляделся с тоской во взоре. И увидел то, что было, пожалуй, самым подходящим в данный невеселый момент — синим пламенем горела вывеска ресторана.

Он потоптался, вздохнул и направился туда.

В ресторане гремел оркестр, отплясывали на пятачке, шумели за столиками.

Алексей Палыч обошел переполненный зал и уже собирался уходить, но бросил вокруг последний взгляд... и замер: на него удивленно глядели из-за банкетного стола родные лица — Паша и Люся в том самом вечернем платье с брошкой.

Алексей Палыч хотел их просто «не заметить», но Люся и Паша следили за ним с таким интересом, что он усмехнулся, и в глазах его запрыгали озорные чертики. Заметив в углу маленький столик, за которым сидела одна, лет тридцати, женщина, он решительно направился к ней.

— Добрый вечер!

— Добрый... — Она приглядывалась, откуда его знает.

Алексей Палыч помедлил, чувствуя спиной неотрывные взгляды родственников, и брякнул:

— Улыбнитесь мне, пожалуйста!

— Что-о? — опешила женщина.

— Улыбнитесь мне, как старому знакомому, ну так надо!

Она поколебалась, но все же выдавила улыбку.

— Благодарю, — он сел к столу.

Женщина послушно держала улыбку на лице.

— Вы меня не бойтесь, — успокоил Алексей Палыч.

— А я и не боюсь. Мне еще долго улыбаться?

— Все, все, хватит! — спохватился он. — Спасибо большое!

— Не за что, — она смотрела на него с насмешливым интересом. — Чем еще могу помочь?

— Нет-нет, больше ничем. Я чуть-чуть посижу и пойду...

Он несколько увял, не зная, как продолжать игру. Женщина терпеливо ждала. Он скосил глаз — Паша с Люсей таращились на него.

— Да, вот еще, — вздохнул он, — еще бы... потанцевать.

— Это вы меня приглашаете? — уточнила она.

— Нет! — пошел он на попятный, но взял себя в руки. — То есть да, я приглашаю. — И спросил с надеждой: — А вы против?

— Почему? Я — за.

Она пошла к танцевальному пятачку. Алексей Палыч поплелся за ней, вслушиваясь в дикие звуки и вглядываясь в отплясывающие фигуры. К счастью, на подходе гитарист объявил:

— Для нашего дорогого гостя Шалвы Гургеновича — старинное танго «Брызги шампанского»!

Седой красавец вывел на пятачок пышную блондинку. Алексей Палыч пристроился со своей дамой следом за ними. Он видел, как Люся выдергивала Пашу из-за стола, а он упрямился, но Люся победила, и они влились в ряды танцующих. Паша хотел было, как положено, вести жену, но она перехватила инициативу и сама его повела, чтобы держать Алексея Палыча с партнершей в поле зрения.

Алексей Палыч начал танец скованно, вспоминая это подзабытое занятие. Но женщина в его руках была послушна.

— А вы ничего водите!

Комплимент вдохновил Алексея Палыча, и он уже более уверенно повел ее мимо так и стреляющей глазами Люси и даже позволил себе фигуру — «выход» в послевоенном стиле.

Музыка кончилась. Люся потащила Пашу к Алексею Палычу.

— Добрый вечер!

— Здравствуй, Людмилочка! — небрежно кивнул он.

И галантно — под ручку — повел свою партнершу к столику. Она с интересом оглянулась на ошарашенную Люсю.

Алексей Палыч усадил ее, пододвинул стул и снова скис, не зная, как быть дальше. Она взяла большой пакет, появившийся на столе, пока они танцевали.

— Ну, пошла... Я ведь только за апельсинами заходила. Работаю тут напротив, в «Доме обуви».

— А-а... Извините, я вас задержал.

— Ничего, ничего, — улыбнулась она. — Приятно было познакомиться.

— Да? — Он расхрабрился: — А тогда... тогда давайте за знакомство... выпьем шампанского!

А Люся и Паша, сидя за своим банкетным столом, шепотом спорили:

— Я подойду! — рвалась в бой Люся. — Я ей сейчас скажу!

— Она-то при чем? — удерживал жену Паша.

— Как при чем? Именно она... О-о-о!

Люся простонала, увидев, как официант выставил на столик шампанское и хотел открыть бутылку, но Алексей Палыч забрал ее и сам шумно пустил пробку в потолок.

— Она ему в дочки годится! Нет, во внучки!

— Люська, не загибай...

— Я загибаю? Значит, эта мымра тебя вполне устраивает? Значит, эта твоя красотка...

— Моя?! — изумился бедный Паша. — При чем я?

— При том, Луков! Все вы, Луковы, при том, что...

При чем тут все Луковы, осталось неизвестным, потому что снова грянула музыка, и мы уже не слышали, о чем спорят Люся с Пашей. Не слышали мы и о чем говорил Алексей Палыч с женщиной. Только видели, как он лихо разливал шампанское и что-то весело рассказывал, а она смеялась, и их бокалы сходились, и играла музыка....

А когда музыка смолкла, Паша с Люсей беспомощно-гневно наблюдали, как их почтенный родитель, ведя под руку молодую женщину, не слишком твердым шагом покинул ресторанный зал.

На воздухе Алексей Палыч несколько отрезвел и нерешительно оглядывал пустынную улицу в поисках выхода из сложившейся ситуации. А она продолжала весело щебетать:

— Какой вечер, Алексей Палыч! Я бы с удовольствием прогулялась, но далеко...

— Разрешите, Наташа, проводить, — бодро предложил он.

— Конечно! Я вас дома кофе напою.

— Спасибо, не надо... — он опять засомневался.

— Надо! — заверила она. — У меня настоящий «арабика»!

Они танцевали под тихую музыку в маленькой комнате.

Бутылка вина на столике была уже почти опустошена. Музыка из магнитофона лилась обволакивающая. Наташа уткнулась лбом в плечо Алексея Палыча и прикрыла глаза. Он бережно вел ее, млея от восторга. Кудрявый завиток на виске Наташи был так близок, так манил к себе... Но за стеной раздался детский плач.

— Ой, Тамарочка проснулась!

— К-кто? — заикнулся от неожиданности Алексей Палыч.

Наташа выключила магнитофон и убежала в другую комнату.

Алексей Палыч постоял, огорошенный таким поворотом. Огляделся. Комната была по-деревенски увешана семейными фотографиями. Внимание Алексея Палыча привлекла одна: курносый улыбающийся паренек в солдатской форме минувшей войны.

— Это мой дедушка, — Наташа неслышно появилась позади него. — Смех! Если он — дедушка, так я уже — бабушка, верно ведь?

Алексей Палыч задумчиво смотрел на фотографию. И сказал неожиданно для себя самого:

— Верно... дочка.

Она не заметила смену его настроения и весело продолжала:

— А я-то, мать, хороша — даже не говорила вам про Тамарочку! Она у меня умница: пять лет, а сама спать ложится.

— А-а... — замялся Алексей Палыч.

— Отец? — Наташа весело махнула рукой. — Отец — молодец! Но подлец, — неожиданно закончила она и потащила Алексея Палыча к столу. — Чего ж мы не пьем?

Наташа включила магнитофон, разлила вино по бокалам.

— Ну чтоб лето не кончалось!

Они выпили.

— Потанцуем? — Наташа протянула к нему руки.

Алексей Палыч уже менее решительно повел ее. Но магнитофон снова пел о любви. И снова Наташа уткнулась лбом в его плечо. И снова ее локон маняще подрагивал у его губ.

— Ей-богу, сон! — прошептал Алексей Палыч. — Я здесь... И ты со мной, с таким...

— С каким с таким? — удивилась Наташа. — Вы надежный.

— Ну-у... Вокруг вон сколько молодых.

— Кузнечики! — презрительно усмехнулась она. — Попрыгунчики безмозглые. Сейчас бы такой молодой тут, знаете... А вы — все красиво... Нет, солидный мужчина — берег надежный.

Это явно ему не понравилось, но он еще улыбнулся:

— Чего это ты все про надежность? Как в сберкассе...

— А что? Вот наша завсекцией за пенсионера вышла. Ну лет на двадцать он ее старше, ну и что? Она за ним, как за линией Маннергейма.

— За чем? — изумился он.

— Ну это чего-то военное, я не знаю, она так шутит: за линией Маннергейма. Надежно, значит. Не пьет, не курит даже, а насчет женщин, сами понимаете, тем более...

Алексей Палыч споткнулся в танце и помрачнел. Но она, ничего не замечая, продолжала мечтательно сыпать ему соль на раны:

— А с нее какие хлопоты? Ну кашку ему сварит, ну на скверике прогуляет... Ни скандалов, ни гулянок, тишь, благодать. Телевизор поглядели — и зубы на полку.

— Чего?! — Алексей Палыч остановился.

— Ну это она так шутит: зубы на полку — в смысле, на ночь его челюсть в стакан на полку кладет. Да вы танцуйте, танцуйте...

— Спасибо, натанцевался!

Алексей Палыч рухнул в кресло. Наташа забеспокоилась:

— Вы что? Сердце прихватило?

— Зубы! — он вскочил. — Зубы у меня прихватило, зубы!

И поспешил к выходу.

Мрачный Алексей Палыч возвращался по ночной улице.

Возле самого дома, в темноте на скамейке, он увидел две фигуры. Пригляделся: Лешка и девчонка его лет — такая же тоненькая, по-мальчишечьи стриженная, в джинсах и свитере.

— Тезка? Ты... вы что тут делаете?

— Уже по домам идем, дед, по домам, — торопливо сообщил Лешка.

— Вовремя же вы по домам собрались! А...

Дед открыл рот, чтобы о чем-то спросить девчонку, но Лешка опередил его, коротко приказав:

— Машка! Пока!

Девчонка молча кивнула и молча в секунду растворилась во тьме, будто ее и вовсе не было. Дед так и остался — изумленный, с открытым ртом. А Лешка, не давая ему опомниться, выкладывал:

— Понимаешь, дед, у меня задача не получалась, и я пошел к Машке, потому что она сочинение взяла, чтобы на химии биологию передрать, и у нас с ней было тут очень важное дело, понимаешь?

— Чего же не понять, — дед с улыбкой осмысливал наговоренные внуком сорок бочек арестантов. — Все ясней ясного. Машка... Очень важное дело... Но ты хоть домой звонил, чтоб не волновались?

— А папа-мама на банкете, и тебя не было. Дед, а ты откуда?

— Да я это... задержался я, — пробормотал Алексей Палыч, радуясь, что в темноте не видно его лица. — Так что, наших все еще нет?

— Ну да, в спальне темно. Мы с Машкой уже два часа наблюдаем.

— В перерывах между важным делом? — усмехнулся дед. — Ладно, пошли спать.

Они поднялись на свой этаж, вошли в квартиру, включили свет и увидели: на тумбочке в прихожей стояли вечерние туфли Люси и мокасины Паши.

— Наблюдатель — прошептал Алексей Палыч. — Дома они! Тс-с!

Дед и внук, как два загулявших подростка, сбросив обувь, прошли на цыпочках по темной квартире в свою комнату, разделись, стараясь не шуметь, а потом Лешка шепнул:

— Дед, давай чаю попьем.

В одних трусах, босиком, они осторожненько прошлепали в кухню... и замерли: за сто-

лом сидели и глядели на них, как сама совесть, Паша и Люся — в вечерних ресторанных нарядах. И дед с внуком — в трусах — мягко говоря, им не соответствовали.

Утром трое Луковых шли знакомой дорогой — мимо стены парка по краю пустыря.

Бульдозер уже приканчивал последнюю хибару рядом с единственным оставшимся на пустыре резным домом.

Луковы были еще под впечатлением событий минувшей ночи.

— Знаешь, Пашка, — говорил Алексей Палыч, — все же мы слегка того, заездили Людмилу. Ты бы хоть порадовал ее чем... Цветочков, что ли, бы принес?

— Цветочки можно, — согласился Паша. — Но мы вот давно в театре не были. — Может, сходить?

— Нет, — предложил Лешка, — лучше порадуем маму — возьмем на рыбалку. Она вот такую уху варит!

— Сообразил, тезка, порадовал, — усмехнулся дед. — Мало она у плиты дома наварила? Нет, мы лучше вот чего... мы ей нынче уборку выдадим, генеральную. Сюрприз!

Бульдозер долбанул по какой-то главной опоре, и хибарка возле резного дома с грохотом рассыпалась.

Все оглянулись встревоженно.

— Ах ты, мать честная! — сказал Алексей Палыч. — Заморочился я тогда в исполкоме, про дом и не потолковал.

— А уж подбираются, — заметил Паша — Хотя, по идее, не должны бы...

— Не должны, а снесут, — сказал Лешка. — Он им ни к чему.

— Им-то, может... — вздохнул Паша. — А я сколько лет себя помню, столько и этот теремок.

— И я, — тоже вздохнул Лешка. — Жалко...

— Вы чего раньше времени его хороните! — возмутился Алексей Палыч. — Да я в исполком пойду, в райком, если нужно... Завтра же пойду!

— Завтра суббота, — сказал Лешка.

— Ну пойду в понедельник! В понедельник — прямо с утра!

С этим твердым решением Алексей Палыч пошагал к воротам парка. Трое Луковых дружно влились в поток спешивших на работу по центральной аллее. Потом Лешка помахал рукой и свернул направо. У следующего поворота Паша тоже махнул рукой и удалился. Алексей Палыч продолжил свой путь и тоже свернул — на узенькую дорожку.

Вскоре позади него появился знакомый розовощекий бегун.

— Посторонись, папаша!

Алексей Палыч прижался к кустам. Бегун пробежал мимо.

— Спасибо, дедуля!..

Алексей Палыч пошел дальше, до стены. Привычно огляделся — не видит ли кто? — шмыгнул в пролом и оказался на улице... носом к носу с Поповой — строгой женщиной из жилкомиссии. Только теперь она была в белом халате и стояла возле машины «скорой помощи». Они обалдело смотрели друг на друга.

— Здрасьте, — сказал наконец Алексей Палыч.

— Доброе утро, — ответила Попова.

И опять возникла пауза. Алексей Палыч потоптался на месте.

— До свиданья!

— Всего доброго, — кивнула Попова.

Он пошел по улице. Она открыла дверцу, собираясь сесть в машину. Но вдруг он вернулся.

— Знаете, я все гляжу и думаю: это вы или не вы?

— Это я.

— Ага... А я и не узнал вас сразу...

— Зато я вас сразу узнала, — усмехнулась она, покосившись на пролом в стене, откуда он явился.

Алексей Палыч неловко засуетился, забормотал.

— А я вот чего... я сказать хотел: вы уж извините меня...

— Ничего, ничего, вам, наверно, так ходить удобнее.

— Да я не про это! — совсем огорчился он. — Я говорю, извините, что так на комиссии вышло. Ей-богу, не хотел вас обидеть...

— А-а, — несколько смягчилась она, — да я и не обиделась. Я ведь все понимаю. Как врач.

— Что... как врач?

— Ну я понимаю: некоординированный контроль над собой.

— Почему неко... некоординированный? — слегка испугался он.

— Да обычное дело, — успокоила она, — возрастное явление. В ваши годы...

— До свиданья!

Алексей Палыч гневно повернулся и пошагал к заводским воротам.

Силуэт стоящего на подоконнике Лешки виднелся за белым тюлем.

— Гардины тоже снимаем? — спросил он.

— А как же! — донесся откуда-то голос деда. — Генеральная уборка — так генеральная. Сюрприз — так сюрприз!

Лешка одним движением сдернул гардины...

...и его взору представилась картина кошмарного бедлама в комнате: вся мебель была сдвинута и перевернута.

Алексей Палыч пылесосил. Паша мыл тряпкой стекла шкафов. Лешка спрыгнул с подоконника с гардинами в руках.

— Пойду вытряхну, — и с удовлетворением огляделся вокруг. — Здорово ты, дед, придумал: мама обрадуется — придет, а тут чистота!

— Чистота и порядок! — подтвердил Паша.

— Шик-блеск! — в тон заключил Алексей Палыч.

Обстановка вокруг слабо подтверждала их оптимистические прогнозы. Лешка с гардинами пошел к дверям, но раздался звонок.

— Не успели! — ахнул Алексей Палыч.

— Что делать? — спросил Лешка.

— Что, что, — вздохнул Паша. — Иди, открывай...

Лешка ушел. Отец и дед уныло ждали появления Люси.

Но появилась не она, а холеный человек в солидных очках-«референт». Лешки с ним не было. Вошедший шагал решительно, но застыл изумленно на пороге. Алексей Палыч и Паша очень обрадовались и заговорили наперебой:

— Николай! Ты? А мы боялись — Люська! Мы ей, видишь, генуборку устроили! Сюрприз, понимаешь?

Николай оправился от первого потрясения и сказал холодно:

— Сюрприз. Понимаю. Я к вам тоже — с сюрпризом. Павел, мне решительно надо с тобой поговорить! Твой Алексей... — он только теперь заметил отсутствие Лешки. — Алексей... Алексей, ты где?

Молчание было ответом. Папа Паша строго позвал:

— Лешка!

Но опять ни звука. Тогда сурово прикрикнул дед:

— Тезка, а ну явись!

Прошло еще несколько секунд, прежде чем Лешка появился. Причем все смотрели в прихожую, куда он уходил, а Лешка возник позади них, из своей комнаты. Как он там очутился, было загадкой.

— Чего, дед? — с невинным видом поинтересовался он.

— Павел, мне решительно надо с тобой поговорить! — повторил Николай.

— А-а, — сказал Лешка, — так я не нужен...

И собрался ускользнуть. Но Николай ухватил его за руку:

— Нет, юноша, вы-то именно и нужны! Все, Павел, чаша моего терпения переполнена: вчера Мария явилась в первом часу ночи!

— А-а, — улыбнулся Алексей Палыч, — видал я их с Машкой... с Марией. Ворковали в закуточке.

— Ворковали? — саркастически переспросил Николай. — Если бы! Они не ворковали, а скрывались от справедливого возмездия!

Дед удивленно глянул на внука. Лешка сносил все это с видом оскорбленной невинности.

— Вчера они с Марией, — продолжал Николай, — затащили в лифт... знаете, большой грузовой... так вот, они внесли в кабину журнальный столик, торшер, два кресла и расположились в этих креслах по-домашнему: он — в трусах и майке, она — в мамином ха-

лате, с газетами в руках. А когда академик Удалевич — он проживает в нашем доме — вызвал лифт и кабина открылась, академик решил, что попал в чью-то квартиру и, представьте себе, потерял сознание!

Дед и отец Луковы не выдержали и хихикнули.

— Вам смешно? — чрезвычайно удивился Николай.

— Действительно, Пашка, чего ржешь? — с трудом посерьезнел Алексей Палыч.

— Да уж, чего смешного! — спохватился папа Паша и грозно двинулся на сына. — Лешка, зачем ты это устроил — академика в обморок...

— Павел! — перебил Николай. — Я не хочу никаких выяснений. Я только пришел попросить — нет, потребовать... я полагаю, Павел, наша с тобой школьная дружба позволяет это... так вот, я требую, чтобы Алексей немедленно прекратил всякие контакты с Марией!

— Нужна она мне! — передернул плечом Лешка.

— Помолчи! — прикрикнул папа Паша. — Николай, расскажи, что он еще натворил.

— О-о, это будет долгая повесть! Сначала Алексей сорвал участие Марии в математической олимпиаде. Увез ее якобы по грибы и...

— Что я, силой увез?

— Помолчи! — оборвали Лешку отец и дед вместе.

— Потом он научил ее играть на дурацкой гитаре, и Мария целыми днями бренчит как ненормальная! Затем, пользуясь математическим талантом Марии, он подбил ее решить все задачи по программе на год вперед. Распечатал решения для всего класса, и учитель математики плачет от бессилия. И наконец, он чуть физически не погубил Марию: заставил сидеть в реке под водой — кто дольше высидит. Мария едва не задохнулась, ибо Алексей играл нечестно: дышал через какое-то приспособление!

Дед и сын сконфуженно переглянулись, но Николай этого не заметил и подытожил:

— В общем, мне очень неприятно, Павел, но я вынужден... э-э... категорически настаивать на прекращении контактов Алексея с Марией!

Он встал, считая свою миссию оконченной.

— Погоди, Николай, — остановил его Алексей Палыч. — А ты, Лешка, пока прогуляйся. До вызова на ковер.

Лешка тут же с облегчением покинул помещение.

— Коль, — сказал Паша, — может, ты немножко... ну... драматизируешь? Мальчишка, девчонка — дело такое...

— Да нет, я повторяю: если бы! Было бы прекрасно и нормально, если бы речь шла о первом... э-э... чувстве. Но этим и не пахнет! Тут нет никакого мальчишки, никакой девчонки — есть просто дуэт хулиганов, дуэт неуправляемых личностей! И первую скрипку в нем играет ваш Алексей. Вот почему я категорически настаиваю...

— Это ты уже говорил, — перебил Алексей Палыч.

— Да-да. И вы очень педагогично удалили Алексей. Обсудим поведение ребенка на нашем уровне, а потом...

— Ребенка мы обсудим, — снова прервал Алексея Палыч. — Но давай сначала... на нашем уровне... обсудим тебя.

— Меня?

— Тебя, Николай, тебя. Нет, ребенок этот свое получит — на пироги и на орехи, не сомневайся. — Алексей Палыч говорил с ласковой усмешечкой, хотя внутренне закипал. — Но что ж ты, Коля, склеротиком стал? У тебя, Колька, совсем память отшибло?

— Батя! — удивился Паша.

— Я вас не понимаю! — возмутился Николай.

— Не понимаешь, не понимаешь... Даже того не понимаешь, что Машка, Мария твоя — вся в тебя! Ничего, я тебе память освежу. Тебя как в школе-то дразнили? Колька-прыщ?

— Алексей Палыч! — пробовал еще петушиться Николай.

— А почему тебя прыщом прозвали? Потому что себе и этому оболтусу, — он ткнул в сторону Пащи, — ты всю грудь чернилами разрисовал, будто фурункулы, чтоб в школу не ходить. Так?

— Точно! — вдруг радостно заржал Паша.

Николай молчал и багровел.

— А еще, Колька, — продолжал как ни в чем не бывало Алексей Палыч, — ты в пятом классе Пашку подбил с пожарки прыгнуть, месяц вдвоем костыляли. А в шестом вы напару скелет завучу подкинули. А в седьмом — в стенгазете ишака нарисовали, ты малевал, Пашка раскрашивал! — Алексей Палыч разбушевался: — А в восьмом классе моя Варвара Михайловна-покойница к твоей матери бегала, слезно молила, чтоб она тебя к нам не пускала, чтоб дал ты Пашке школу спокойно окончить! А я, если помнишь, тебя все же тайком на чердак пускал, где вы с Пашкой ракету строили, от которой наша пожарка и сгорела!

Алексей Палыч утих и добавил грустно:

— Старый ты, Колька, стал... Что ж ты такой-то старый?..

Николай сидел пунцовый. С него сползла вся холеность, плечи жалко обвисли. Он снял очки-«референт» и, близоруко щурясь, зачем-то протирал и протирал стекла пальцами.

— Коль, — вдруг спросил Паша, — ты давно наших не встречал?

— Давно...

— Я тоже. В том году только Никифорова видел.

— Пузана?

— Ага. Ну еще Тюрина не считаю — он у нас в КБ на заводе.

— А я последним пять лет назад Лаптева видел. Оппонировал на моей защите.

— Лапоть? Наш главный тупарик?

— Он... Врезал мне неплохо, между прочим, по старой дружбе. А больше никого... Знаешь, Паша, я даже иногда думаю: может, кто из наших и помер? Верно: старые мы уже...

— Ну, Коль, это ты брось! — вмешался Алексей Палыч. — Я не в том смысле про старость. Я в смысле, что скучный ты стал...

— Вы все правильно сказали.

— Да нет, и ты как отец прав. Ты не думай, мы Лешке его законные всыплем!

— Чего заслужил — получит! — заверил и Паша.

— Не надо, — запротестовал Николай. — Я вас по-человечески прошу: забудем! — он чуть поколебался и решился: — Хотите честно? Я б в жизни к вам с этим не пошел!

— Нинка? — догадался Паша.

— Она... «Что ты за отец, ребенок пропадает, ребенка надо спасать!» Нет, вы не думайте, Машка у меня толковая, — математику, правда, сечет на раз. И вообще, девка с головой.

— Ясное дело — в тебя, — сказал Паша.

— А то нет? — завелся Николай. — Что у меня, голова хуже твоей работала? Хуже?

— Лучше! В сто раз лучше! — захохотал Паша.

И убежал в Лешкину комнату. Алексей Палыч с Николаем переглянулись. Паша появился из комнаты, держа что-то за спиной.

— Твоя башка работала лучше всех! — выкрикнул он и подбросил кверху футбольный мяч

Николай замер. Мяч медленно поднялся и долго-долго опускался, будто летел откуда-то издалека, из детства. На лице Николая сменялась гамма чувств — от возмущения выходкой Паши до радостного, совсем детского ожидания. И когда мяч приблизился, Николай отлично принял его «на головку». Мяч отлетел, и Паша в свою очередь принял его головой. Так они перебрасывали головами мяч, смеясь и крича:

— Колька, а давай соберем наших — сгоняем на пустыре?

— Давай, Пашка! В понедельник, после работы?

— Годится! Я Пузану позвоню, и Лаптю, и Димке рыжему...

— А я — Тюрину, и Рябчику, и Косому обязательно...

Мяч летал от головы к голове, рискованным образом минуя люстру, вазу, зеркало.

Алексей Палыч с улыбкой наблюдал за расходившимися сорокалетними мальчишками.

А позади него стояла незаметно вошедшая Люся, с хозяйственными сумками в каждой руке, и наблюдала вовсе без улыбки.

Паша первым почувствовал ее спиной, огля-

нулся, пропустил мяч, и он все-таки расколотил вазу.

— Добрый вечер! — Люся с олимпийским спокойствием озирала картину разгрома.

Вся компания замерла с видом нашкодивших школяров.

— Люсь... Понимаешь, Люсь. — забормотал Паша. — Мы тут тебе уборку потрясающую организовали... Сюрприз такой...

— Ну да, ну да, сюрприз, — Люся улыбалась одними губами. — Не ожидала, спасибо вам большое!

— Не за что, — ляпнул Алексей Палыч. — Мы не совсем это... не совсем успели. Тут, понимаешь, Николай пришел, чтобы... про Лешку кое-что рассказать...

— Я пришел сказать: спасибо! — вдруг солидно и весомо перебил Николай. — Большое спасибо за сына, которого вы воспитали! Ваш Алексей служит для моей Марии прекрасным примером. Буквально во всем!

— Да? — недоверчиво спросила Люся.

— Да! — горячо заверил Николай. — Талантливый юноша, полный фантазии, дарящий каждый день новые... э-э... сюрпризы.

— Приятно слышать, спасибо.

— Это тебе, Людмила, спасибо! И тебе, Павел! И вам Алексей Палыч!

— А что же мы стоим? Присаживайтесь, чаю попьем или кофе. Я сейчас...

Люся поспешила со своими сумками в кухню.

Мужчины неловко топтались на месте.

— Я побегу, — сказал Николай, — там уже Нинка... Значит, на пустыре в понедельник?

— Железно! — подтвердил Паша.

Николай крикнул в сторону кухни:

— Извини, Людмила, до свиданья, мне пора!

— Что же так? Остались бы еще немного... поиграли.

— В другое время Пока! Не провожайте.

Николай удалился. Паша смотрел ему вслед, вздохнул:

— Да-а, жаль...

— Чего жаль? — не понял Алексей Палыч.

— Не будет у нас футбола в понедельник. Не будет

— Ну, думаешь, Колька так уж забурел? Ушел и не явится?

— Да что Колька... Я не явлюсь. У меня в понедельник лекция. И во вторник. И тэ дэ, и тэ пэ...

Это прозвучало грустно. Алексей Палыч внимательно глянул на Пашу.

— Ты чего, сын? Замотался?

— Да есть немного, батя...

— Ну, ты это... нос — морковкой, хвост — трубой! Не кисни!

Отец шутливо взлохматил волосы сына. Однако тот не повеселел.

— Да я не кисну. Только все крутимся мы, крутимся на этой карусели... Сплошные будни и никаких тебе праздников, — он вздохнул, но вдруг оживился: — Слушай, батя, а давай устроим праздник!

— Давай! — с готовностью откликнулся отец.

— В воскресенье, да?

— Можно. А почему в воскресенье?

— Почему! Потому что в воскресенье у тебя день рожденья.

— А-а... Ну, какой же это праздник — не юбилей же.

— Юбилея от тебя не дождешься, ты ж вечно юный! Нет, все решено, гуляем в воскресенье, — Паша распалялся. — Праздник — так праздник! Гости, подарки... да-да, подарки, и не спорь!

— А я не спорю, — Алексей Палыч вдруг озорно улыбнулся. — Я, Паша, тебе признаюсь: с детства обожаю подарки!

Субботним вечером Алексей Палыч прохаживался перед Домом обуви. Уходили последние покупатели, магазин закрывался. Вскоре показалась и та, кого он ждал: Наташа вышла под руку с женщиной лет пятидесяти.

— Наталья...

Наташа удивленно обернулась, но не подходила к нему.

— Наталья, мне бы с тобой... поговорить бы.

— О чем говорить? — возмутилась она.

Но ее спутница окинула Алексея Палыча цепким взглядом.

— Почему же, Наташенька, не поговорить, если товарищ просит? Поговорите, поговорите, а я побежала — автобус мой...

Но прежде чем поспешить к автобусу, она успела таким же придирчивым взглядом окинуть Наташу и материнским жестом поправить локон у нее на виске — чтоб торчал кокетливее.

— Ну? — спросила Наташа. — Об чем разговор?

— Да если честно — сам не знаю.

— А не знаете, так чего пришли? — Она повернулась, чтоб уйти.

— Погоди, Наталья, я ведь который день думаю... На душе кошки скребут: обидел тебя.

— А я не гордая — прощаю! Это все?

— Да постой... Я ведь тогда про что подумал...

— Ясно про что! Что я вас в мужья заманиваю.

— Ничего я такого не думал...

— Думали, думали! А я же... Мне просто показалось: вы человек! Человек, с которым поговоришь, и он поймет... Знаете, как одной на свете трудно!

— Знаю, — неожиданно тихо сказал он. — Я, когда Варя померла, сразу... угас, что ли. Вроде и дети рядом, а все — одиножды один.

Он умолк — усталый, неприкаянный. Наташа глядела на него, будто видела впервые. Потом попросила:

— Может, вы меня немного проводите?

Когда они добрели до нового микрорайона, уже стемнело, зажглись редкие фонари.

— Ну вот, — продолжала долгий рассказ Наташа, — мы уже поженились, уже и Тамарочка родилась, а все ему: Витек, Витек.. Тридцать лет, а имя-отчества не заработал. Вите-ек! С трех работ за пьянку прогнали, а я уж четвертая его туранула.

Она заметила, как сочувственно киваст ее рассказу Алексей Палыч, и усмехнулась:

— Да вы особо-то мне не сочувствуйте, не переживайте. Кузнечики у меня под окнами стрекочут пачками. Иные и в любви клянутся. Замуж, правда, не зовут... А Витек-дурачок ревнует жутко, караулит меня везде, завязать клянется. Только я ему больше не верю.

Они подошли к стандартной белой башне.

— О, вот мы и дома. Я теперь тихая: из дому — на работу, с работы — домой. Девчонки на гулянку зовут или на танцы — представляете, дурочкам под тридцать, а все танцуют! — так я им: нет и нет. И подружки теперь у меня в годах, жизни учат. Жанну Ивановну видели? Это наша завсекцией, ну та, что за Маппергеймом. Она мне твердит: молодым стрекозлам одного надо, а тебе, Наталья, другого. Тебе надо прибиться к надежному берегу — солидному мужчине... Ой! Вы опять думаете...

— Да не думаю я, — улыбнулся Алексей Палыч. — А Маппергеймше своей не верь. Не в том счастье.

— Не в том, конечно. Знать бы только: в чем?..

Наташа умолкла. Молчал и Алексей Палыч.

— Папа! — раздался детский голосок.

Алексей Палыч резко обернулся: в окне первого этажа стояла маленькая большеглазая девочка.

— Тамарочка, доченька, ты что не спишь! — метнулась к окну Наташа.

— Извините, — сказала девочка Алексею Палычу, — я думала, пришел мой папа, а вы совсем чужой дедушка.

Он вышел из подъезда, огляделся в незнакомом районе и пошел к остановке автобуса. Но едва он отошел от дома, как из темных кустов вырос здоровенный детина и схватил его за грудки.

— Слушай, ты! Я тебя вторую ночь тут вижу! Предупреждаю: третья ночь будет последней!

Алексей Палыч вырвался из его лапищ и сам схватил детину за пиджак.

— А ты кто, чтоб мне указывать?

— В морге узнаешь!

Он занес было руку для удара, но свет луны упал на лицо Алексея Палыча, и детина удивленно опустил руку.

— Тю! Ты ж старый...

Алексей Палыч стиснул зубы и бросился на него. Но детина небрежно оттолкнул его, так что он упал в какую-то яму.

— Иди, проспись, старичок!

Алексей Палыч вскочил и снова молча бросился на детину. Тот легко остановил его длинной ручищей и держал, с ухмылкой наблюдая, как Алексей Палыч впустую размахивает кулаками, крича:

— Да я таких, как ты...

— Верю, дедок, верю — в свое время. Только время твое прошло, не спорь с Витьком.

Он опять небрежно оттолкнул Алексея Палыча и пошел.

— Стой! — крикнул Алексей Палыч.

— Чего? — обернулся детина.

— Ты — Витек?

— Ну, Витек...

— Точно Витек?

— А кто же еще?

— Тогда Витьку — Витьково! — вздохнул Алексей Палыч и так врезал детине в челюсть, что тот припечатал землю крепким задом.

— Ого, старичок еще может! — одобрительно заржал Витек, приподнимаясь. — Ну, счас я тебя угроблю...

— Сидеть, гад! — заорал Алексей Палыч, возвышаясь над ним — гневный, чумазый, страшный.

— Ты че? Че? — опешил Витек.

— Угробит он меня! Ты и так уже троих угробил!

— Каких троих?!

— Себя, жену и ребенка. В бутылке паршивой утопил! Ух, я б тебе, гаду...

Он яростно замахнулся, Витек поспешно отъехал по земле на заднице.

— Ты это, чокнутый? Безумный, да?

— Это у тебя все водяра сожрала — ум, сердце, совесть... Отелло вонючее! Чем из кустов подглядывать, к дочке бы зашел. Ждет ведь дочка тебя, козла!

Он снова замахнулся, Витек втянул голову в плечи.

Алексей Палыч только сплюнул и пошел прочь.

А дома с веера фотографий на столе глядели женщины, о которых говорят «средних лет», чтобы не сказать «пожилые».

Паша разглядывал фотографии, Люся комментировала их, а шустрый Семен Ильич бегал вокруг стола и бросал через плечо косые взгляды и язвительные реплики.

— Вот, — говорила Люся, — Нина Петровна, подруга моей мамы, очень милая женщина, начитанная... А это — Ася Даниловна, наша бывшая соседка, готовит — пальчики оближешь! Вот главбух из моего музучилища Роза Борисовна, интеллигентная женщина...

— Оказывается, батя — дефицитный жених, — ухмыльнулся Паша.

— Ярмарка невест! — не выдержал Семен Ильич. — Только не поедет Лешка на эту ярмарку, ни в жизнь не поедет!

— Семен Ильич, — вы опять? Вам дорога судьба вашего друга?

— Дорога! Поэтому и протестую. Захочет жениться — сам невесту найдет.

— Этот кошмар мы уже видели! — отрезала Люся, но сменила тон. — Семен Ильич, миленький, мы ведь договорились: это же не в ЗАГС, а просто в гости. Не понравится — не надо. А вдруг?..

— Вдруг, вдруг! — проворчал Семен Ильич. — Я Лешку знаю.

— Конечно, знаете лучше всех. Поэтому мы и просим вас — с учетом вкуса вашего друга — рассмотреть достоинства и недостатки кандидатур, — Люся обвела рукой фотографии.

— «Если вы хотите узнать о недостатках женщины, скажите что-нибудь хорошее о ней ее подругам!» — выдал афоризм Семен Ильич.

Паша засмеялся, а Люся сказала строго:

— Не будем отвлекаться! Я предлагаю остановиться на Юлии Петровне. Ваше мнение, Семен Ильич?

— Хуже всех! Похожа на нашу с Лешкой классную руководительницу. И вообще, не пройдут у вас эти смотрины!

— Какие смотрины? Именины! У папы ведь завтра день рождения. Можем мы пригласить мою... старшую подругу? А ваша задача подготовить друга к этой... случайной встрече.

— А я? — спросил Паша.

— А ты в разговорах за столом ненавязчиво создаешь привлекательный образ своего отца.

— Какой образ?

— Да такой, какой есть! Умница, труженик, не пьет, не курит, характер спокойный, сам аккуратист...

Хлопнула дверь, и на пороге возник Алексей Палыч. В сорочке без воротника, всклокоченный и перемазанный.

Сидевшие за столом дружно и медленно встали.

На стук двери выскочил из своей комнаты Лешка.

— Дед пришел! Чай будем пить...

И умолк, увидев деда.

Первой обрела дар речи Люся:

— Папа! Что случилось?

— Подрался, — весело ответил Алексей Палыч.

— Как... подрались? Из-за чего?

— Из-за чего? — усмехнулся Алексей Палыч. — Ну из-за чего дерутся? Из-за женщины!

Ночью деду с внуком не спалось. Лежали и глядели молча в потолок.

— Не спишь? — вдруг нарушил молчание Лешка.

— Дремлю, — ответил Алексей Палыч.

— И я... Слушай, дед, а ты чего вдруг хипуешь?

— Не понял.

— Ну в смысле — выступаешь.

— А еще понятней?

— Ну чего ты был тихий, спокойный, а теперь каждый день у тебя — чепе?

Алексей Палыч помолчал.

— Это долго объяснять. Да и боюсь, тезка, не поймешь ты пока.

— Я? Не пойму? Да я тебя лучше всех понимаю!

— Приятно слышать, — улыбнулся дед.

— Не смейся! Мы же с тобой — угнетенные поколения.

— Это как? — дед с интересом приподнялся на локтях.

— А так. Мне еще ничего нельзя, а тебе уже ничего нельзя!

Дед даже сел на кровати. И внук уселся, готовый к разговору.

— Так-так, любопытно. Но не факт.

— Факт! Вот кто всегда во дворе? Вы да мы.

— То есть?

— Пацаны и старики. Нормальные люди по квартирам сидят или в гости ходят. А мы с вами из квартир — во двор или по подъездам. Понимаешь, нас к своим тянет!

Дед был несколько огорошен наблюдением внука. Подумал немного. Попробовал пошутить:

— Новый класс угнетенных: пенсионеры с пионерами.

— Да не смейся же! — рассердился Лешка. — Вот про нас говорят: «У них все — в будущем». Про вас: «У них все — в прошлом». А что же у нас с вами в настоящем?

Алексей Палыч посерьезнел и вздохнул:

— Про это, тезка, я как раз и думаю.

— Думаешь? — удивился Лешка. — А я думал, ты знаешь все.

— Нет, Леш, все никто не знает, — улыбнулся дед. — Все не знает даже мама Люся, которая знает все!

В соседней комнате Паша лежал и читал книгу, Люся медленно раздевалась у кровати. Она сняла свитерок, юбку, посмотрела на Пашу. Паша читал книгу.

— Паша, — сказала Люся, — между прочим, я раздеваюсь.

— Угу, раздеваешься, — кивнул Паша, не отрываясь от книги.

— А когда жена раздевается, тебе уже совсем не интересно?

— Угу, не интересно, — автоматически согласился Паша, но почуял неладное и поднял глаза на Люсю. — Что? Что неинтересно?

Люся вырвала у него книгу и швырнула ее в угол.

— Люська! — изумился Паша.

— Заметил? Оказывается, все-таки есть способ обратить твое драгоценное внимание!

— Люсь, что с тобой?

— Со мной ничего! Это с нами... с нами что-то происходит.

Люся вытерла слезы, с трудом уняла дрожь губ. В ней сейчас невозможно было узнать обычную Люсю — боевую, суетливую, громкогласную. Она сказала тихо и печально:

— Паша, нельзя жить без любви. Просто невозможно!

— Ну конечно, нельзя, конечно, кто же спорит?

Люся только поморщилась от его поспешной угодливости.

— Вот сейчас с папой... Я ведь его понимаю — ему одиноко. Очень одиноко. Ты думаешь, я его женить хочу? Глупости! Я хочу помочь ему найти любовь, понимаешь? Может, я и слишком суечусь, но мне правда очень хочется ему помочь. Человек не может без любви.

— Ну какая любовь! — не выдержал Паша. — Какая уже у него может быть любовь?

— Не знаю. Наверно, последняя. Последняя любовь.

Люся грустно умолкла. Паша удивленно смотрел на нее.

— А у Лешки — первая! — вдруг улыбнулась она.

— Что?

— Первая любовь у твоего сына. Тебе нравится Маша?

— Какая Маша? А-а, Машка... Ну тут ты, Люсь, не в курсе. Это не любовь — это дуэт хулиганов.

— Эх ты, отец! Хотя все вы, мужики... Ну, ничего, девочка симпатичная. Хотя и с характером, а наш Лешка такой теленок.

— Люська, — засмеялся Паша, — ты бы весь свет переженила. Пусть даже у них любовь, так ведь сама говоришь — первая.

— А знаешь, Паша, ты ведь тоже моя первая любовь.

— Ну? То есть да, конечно, я знаю. И ты у меня тоже.

— Луков, Луков, врун ты несчастный. Да и не в том дело — первая, последняя... Лишь бы была она — любовь, — Люся вновь погрустнела. — А у нас, Паша, ее больше нет.

— Здрасьте! Почему это нет?

— Не знаю. — устало сказала она. — Мне кажется, мы живем по инерции. Семнадцать лет по инерции, по привычке. Нет, не все семнадцать, конечно. Но последние, многие последние годы ты... ну как бы это сказать... исполняешь должность. Должность мужа. Должность отца. Ты не любишь меня больше, Павел.

— Я?! — закипятился он. — Я тебя не люблю? Да я...

— Не надо, Паша. И не в тебе одном дело. Боюсь, что я тоже... я как-то привыкла, я не люблю тебя так, как прежде.

— Вот! — оскорбился он. — С этого бы и начинала: ты не любишь. Это я понимаю. Это я даже очень чувствую...

— Лу-уков, — с материнской улыбкой прервала она его речь, — ну когда же ты, Луков, перестанешь быть ребенком!

— Это я ребенок? Я?

— Ты, конечно, ты.

Люся погладила его уже лысеющую, но все еще неразумную голову. Паша сразу притих под ее рукой и сказал растерянно:

— Знаешь, я... я просто про любовь говорить разучился.

— Разучился? Ты никогда и не умел. Я ведь тебе и предложение сама сделала.

— Ну, знаешь!..

— Знаю, знаю. Спасибо, не отказал.

— Да ты что! Я ведь только и мечтал, я, может, действительно, не говорил, но так мечтал...

— И это знаю. Что ж, я совсем дурочка — предлагать свою любовь без твоей?

— Ну! — обрадовался он. — Я тебя люблю, ты меня любишь, так о чем же мы толкуем?

— Не знаю... Трудно мне, Паша, очень мне бывает трудно.

— А мы как договаривались? Если будет в жизни трудно — сядем и поговорим.

— Вот и поговорили, — улыбнулась она печально.

— Ты что, Люська, что опять? — забеспокоился Паша. — А еще мы как договаривались? Все конфликты решать мирным путем?

— Мирным, Паша. Только мирным! — снова улыбнулась она.

И одной рукой обняла мужа, а другой дернула за выключатель торшера.

Воскресным днем в доме заканчивались праздничные приготовления. Люся — в переднике поверх нарядного платья — металась из кухни в комнату с новыми и новыми блюдами. Паша приносил и открывал бутылки. Лешка раскладывал столовые приборы. А Семен Ильич сидел в углу и с нескрываемым сарказмом взирал на все эти приготовления.

Из комнаты появился Алексей Палыч в костюме с галстуком.

— Ну? Этот хоть годится?

— Этот — классно, — одобрил Паша.

— Бельмондо! — заверил Лешка.

— Нет! — отрезала Люся. — Совсем не в тон сорочке.

— Людмила, ну ты меня замучила! Что я — жених на ярмарке?

Паша неловко поперхнулся. Люся быстро объяснила:

— При чем жених, при чем ярмарка! Просто мы сегодня не только в семейном кругу. Юлия Петровна — женщина с тонким вкусом.

— Чего вы мне весь день про Юлию Петровну твердите? То ты, то Пашка. Что она — королева английская?

— Англичане утверждают, — вмешался Семен Ильич, — «покупая кота в мешке, будь осторожен, чтобы не купить кошку!»

— Это в каком смысле? — заинтересовался Алексей Палыч.

Люся принялась поспешно исправлять положение:

— Семен Ильич, пожалуйста, продегустируйте салат — я вашему вкусу доверяю. А ты, Паша, поищи среди своих галстуков — может, все-таки подберешь папе.

Люся утащила Семена Ильича в кухню. А Паша с Алексеем Палычем отправились в соседнюю комнату. Паша открыл дверцу шкафа.

— В полоску, что ли... Или нет, серый.

— Да никакого! — Алексей Палыч снял и тот галстук, что был на нем. — Я их вообще не выношу. И не стану, хоть и для... королевы вашей облезлой!

— Ну зря ты, батя, ты же Юлию Петровну не видел. Очень достойная женщина, весселая, говорят, и по части кухни умелица.

— Пашка! — засмеялся Алексей Палыч — Что у вас за настроение нынче? То из меня жениха корчите, то эту Петровну расписываете, как невесту на выданье!

— А чего? — прямолинейный Паша рубанул без лишних затей: — Ты бы у нее был, как у Христа за пазухой!

— Что-о?

— А что? Я говорю, хорошо было бы: ты и она...

— Так! — все понял Алексей Палыч. — Подарки ты мне ко дню рождения обещал? Спасибо большое за подарок! Продал по дешевке!

— Кто продал? Кого? — засуетился Паша.

— Ты! Отца родного продал! В капкан заманиваешь?

— Какой капкан? Ты ведь жениться собрался, а Люська хотела помочь.

— Слушай, сын, — грустно сказал Алексей Палыч, — ты когда, сын, мужиком станешь? Взрослым мужиком?

— Батя! — обиделся Паша.

— Цыть! Что батя, что? Сколько же тобой будут вертеть, как собачьим хвостом? Не мужик ты, нет. Слова сказать не умеешь так, чтобы всем ясно: это Пашка Луков сказал — значит, так и будет!

Отец умолк, глядя на сына сурово, но и с болью. Паша тоже молчал. Потом сказал тихо:

— Так уж вышло, батя.

— Как вышло? Ну как?

— А так, что никогда я себя Пашкой, просто Пашкой Луковым не ощущал. Сначала был я — сын. Твой сын. Алексея Палыча Лукова. Потом, оглянуться не успел — отцом стал. Слышу во дворе пацаны кричат: это отец Лешки Лукова! Так и вышло: сначала чей-то сын, после чей-то отец. А самим собой вроде и не был.

Паша умолк. Озадаченно молчал и Алексей Палыч — такой оборот жизни сына не приходил ему в голову.

За дверью раздался серебряный голосок Люси:

— Папа! Паша! Вы скоро?

— О-о! — Алексей Палыч заметался, как тигр в клетке. — Ну обложили меня, ну и обложили!

— Прости, батя, переморгаем.

— Мы-то переморгаем, а ты про женщину эту подумал? Она же придет с надеждой, а я... Да мне ей на глаза показаться стыдно!

— Что же делать?

— Не знаю. Но туда, — Алексей Палыч указал на дверь в соседнюю комнату, — туда я ни ногой!

Раздался звонок. Оба замерли. Потом Алексей Палыч решился:

— Пашка! Стань на дверях, чтоб вошли только через твой труп! А потом бреши, что сумеешь: заболел, умер, в туалет пошел — и весь вышел...

Он вскочил на подоконник и исчез с глаз. Паша рванулся к окну, но его остановил Люсин голосок за дверью:

— Папа, Паша! К нам пришла Юлия Петровна! Па-па!

— Папа это... — дрожащим голосом выкрикнул Паша, — папа... вышел!

— Куда... вышел?! — У Люси отпала челюсть.

Семен Ильич заглянул в комнату, обнаружил отсутствие друга и заявил с победной торжественностью:

— Вот так! Гвардия погибает, но не сдается!

Алексей Палыч, распластавшись по стене, цепляясь за выступы и водосточную трубу, долго и малоэстетично сползал вниз со второго этажа.

Внизу лежала тихая улочка, но несколько любопытных все же наблюдали за ним. И с особым — профессиональным — интересом следили за Алексеем Палычем двое: молоденький милиционер и врач Попова, застывшая у машины «скорой помощи».

Милиционер с удовлетворением дождался, пока Алексей Палыч опустился наземь, и направился к нему. Алексей Палыч покорно двинулся навстречу. Попова насмешливо наблюдала за этим сближением. Но лицо Алексея Палыча было столь виновато-несчастным, что она не выдержала и шагнула между ними.

— Товарищ сержант! Этот гражданин — наш... пациент.

— А-а, то-то я гляжу, на домушника вроде не похож.

— Какой домушник! Какой пациент! — возмутился Алексей Палыч. — Я... у меня... гости были!

— Ну да, ну да, — понимающе улыбнулся милиционер, — к вам пришли, а вы ушли. Вам захотелось покататься, а мы вам как раз машину подали.

— Да вы что, свихнулись?!

Милиционер сурово сдвинул брови. Но Попова его успокоила.

— Ничего, ничего, это у них обычный способ самообороны — нападение.

— До свиданья! — сказал Алексей Палыч. Я пошел.

Милиционер ласково, но твердо взял его под руку.

— Ну да, вы пошли. Но туда или туда?

Он кивнул на милицейский газик и на «скорую помощь». Алексей Палыч глянул на одну машину, на другую, оглянулся на увеличивающуюся группку любопытных и выбрал: пошел к «скорой помощи».

В салоне летящей по улице машины Алексей Палыч забился в угол и тоскливо спросил:

— Вы меня чего, повезете в дурдом?

— Куда? — не поняла Попова.

— Ну в эту... в психушку?

— Почему?!

— Так вы ж сами сказали — пациент.

Попова расхохоталась до слез. Алексей Палыч с недоумением глядел на нее.

— Ой, извините, насмешили! В дур... как вы говорите?.. в дурдоме и без вас работы хватает! А мне просто надо было что-то придумать, чтобы вас отпустили.

— И все?!

— Все. А что еще?

Вместо ответа он ринулся из своего угла к ней и стал трясти ее руки.

— Ну, спасибо! Ну, выручили! Спасибо вам огромное!

Она с некоторым испугом отпрянула от этого медведя.

— Спокойно, спокойно! Ну и реакция у вас. И вообще, действительно, что это за замашки: то в дыру какую-то лазите, то в окно.

— Так в ту дыру правда короче на работу, — смущенно сказал он. — А в окно... Так женить меня хотели.

— Что?!

— Ну, как говорится, под венец. А я...

— А вы — в окошко? — Попова снова расхохоталась. — Ну, товарищ Подколесин!

— Во-во, почти по Гоголю, — тоже улыбнулся он и опять бурно затряс ей руки: — Но вы, спасибо, выручили! Ну спасибо...

— Хватит, ну все, все! — опять отпрянула она.

— Нет, не все, родина вас, как говорится, не забудет. С меня причитается! И не спорьте — у меня же нынче день рождения.

Уже был вечер, и в аллеях парка зажглись фонари, когда Алексей Палыч с Поповой вышли из кафе-мороженого. Он ей рассказывал, видимо, что-то «страшное», потому что Попова испуганно округляла глаза, но затем понимала, что это розыгрыш, и начинала смеяться.

В парке играла музыка, было много гуляющих, но постепенно Алексей Палыч с Поповой забрели на не очень освещенную и пустынную аллею. Попова огляделась.

— Ой, пойдемте обратно.

— Почему?

— Да тут обычно шантрапа какая-то... С гитарами. Вон, слышите?

Действительно из глубины аллеи доносились гитарные переборы, и там сидела на скамейке какая-то юная парочка. Алексей Палыч пригляделся — это были Лешка и Машка. Машка старательно тренькала на гитаре, а Лешка с видом метра слушал и одобрительно похлопывал ее по плечу.

— Так, — усмехнулся Алексей Палыч, — ну с этой шантрапой мы сейчас разберемся.

— Не надо! — заумоляла Попова. — Я понимаю, вы храбрый человек, военный, но не надо...

Однако он уже шел к ребятам.

— Эй, пионеры, не засиделись вы тут, а? На часы гляньте!

— Ты что, дед? — удивленно засмеялся Лешка.

Алексей Палыч не успел ничего сказать — на Лешку налетела испуганная, но оттого еще более воинственная Попова.

— Не смей разговаривать со старшими на «ты»! И какой он тебе «дед»? Какой?

— Родной, — вытаращил на нее глаза Лешка.

— Что?!

— Ну да, ну да, — неловко затоптался на месте Алексей Палыч. — Свои тут, все тут свои.

— Ничего не понимаю! — возмутилась Попова.

— А я объясню, — любезно сказал Лешка. — Это мой родной дедушка Алексей Палыч. Это моя знакомая Маша. А вы?.. Дедушка, познакомь нас, пожалуйста.

— Ну это... это... — совсем сбился с толку Алексей Палыч, не зная, что сказать.

— Попова! — выручила она его и по-мужски протянула руку Лешке.

Лешка ответил вежливым рукопожатием.

— Очень приятно, товарищ Попова! Ну, вот и все хорошо. Только дедушка забыл сказать нам «добрый вечер».

— Спокойной ночи! — взвился от идиотизма ситуации Алексей Палыч. — Домой пора, домой!

— Что с тобой, дед? — изумился Лешка, но снова, заулыбался: — А-а, не на ту ногу приземлился? Вы знаете, дед у меня — ас! Совершил затяжной прыжок из окна без парашюта...

— А ну домой! — оборвал его дед, разъяренный еще и напоминанием о своем приключении. — Домой, сказано!

Фамильные желваки заиграли на Лешкиных скулах. Он снова положил руку Машке на плечо.

— Нет, мы еще погуляем. А ты, дедушка, иди, иди. Отдохни — у тебя был нелегкий день.

— Что-о? Ты это кому...

— Тебе, дедушка, тебе. Всю жизнь ты мне советовал, советовал, во! — Лешка рубанул себя ладонью по горлу. — А теперь я тебе по-

советую: отдохни и не учи меня жить. Не нужно!

— Та-ак. Не нужно, говоришь?

— Нет, спасибо! Вырастил, выучил — и спасибо! А дальше я как-нибудь без тебя разберусь: когда спать ложиться, на кого учиться, с кем жениться...

— Сопляк! — сорвался с тормозов дед.

— Алексей Палыч, — пробовала вмешаться Попова, но его уже нельзя было остановить.

— Марш домой, там поговорим! Марш немедленно... жених!

Но Лешку тоже понесло без удержу:

— Ах, простите, я забыл, жених — это вы! Мне рановато, а вам в самый раз — созрели..

Дед оборвал его увесистой оплеухой и быстро пошел прочь. Попова бросилась за ним.

А Лешка схватился за щеку и, чуть не плача от нелегкой дедовой руки и от обиды, продолжал паясничать перед Машкой.

— Ах, Маша, жених обиделся! А невеста побежала его утешать! Если только добежит — не рассыплется...

Он опять не договорил — Машка, не проронившая до сих пор ни слова, так же молча влепила ему пощечину по второй щеке. И бедный Лешка замер, держась руками за обе щеки.

Погасли разноцветные гирлянды, отшумела танцплощадка. Только гитарист остался на ступеньках эстрады, может, ждал кого-то и перебирал задумчиво струны, извлекая простенькую щемящую мелодию.

Алексей Палыч застыл на скамейке, сгорбившись озябшим комочком, усталый и одинокий.

Попова подошла неслышно. Постояла, присела рядом. Оба молчали. Потом он глухо сказал:

— Вот так жизнь вдруг и оборачивается. Все кончается... враз! Все, чем жил.

— Ну зачем же так...

— А как? Ладно, я понимаю, я — прошлое. Но ведь живешь тем, что это прошлое, оно не зря было. И будет у тебя продолжение... А вдруг все — конец! Не нужен ты, без тебя разберутся. Без этого... осколка прошлого, — он замолчал, проглотил комок. — И будущего у тебя, оказывается, нет. Не сумел ты его слепить, сам не сумел. Нет у тебя продолжения, нету, нет, нет...

Она осторожно коснулась его руки.

— Не надо, пожалуйста!

— Да-да, простите, — он яростно провел ладонью по лицу, будто пытаясь все стереть, но вновь заговорил быстро, с болью и каким-то удивлением: — Я ж его только вчера... ну, просто вчера.. в ванночке купал! Кроха такой костлявенький... Но шустрый! Никто с ним совладать не мог, только я. Он отца-мать вмиг обрызгает с ног до головы и пищит: «Деду хочу, деду!» Ну те — мокрые — и рады мне его сбагрить. Он меня тоже живо до нитки вымочит, но я хоть бы хны! И весь он... ну просто весь... от пяточек до макушечки вот тут умещался.

Алексей Палыч горестно умолк, глядя на свои ладони. Глаза Поповой были полны сочувствия к нему.

— Что поделаешь, — сказала она, — они растут. Очень быстро растут! И вырастают какими-то... ну совсем не такими, какими были мы.

Он только печально качал головой, соглашаясь.

— Откуда у них только все берется? — продолжала она. — Вот я смотрю на вашего... ведь совсем мальчишка, а сколько ярости, какая убежденность, что он прав, он один! Глаза горят, слова опережают мысли. И потом, он ведь явно хорохорился, выступал перед этой девчонкой. Что за характер? Откуда что берется?

— Откуда, откуда, — вдруг уныло сказал Алексей Палыч, — ясно, откуда: мой у него характер. Мой! В том-то и вся беда...

Попова изумленно уставилась на него, а потом не выдержала и рассмеялась. Он с обидой на нее покосился.

— Извините, — оборвала она смех. — Но, видно, я вам не советчик: нет у меня ни детей, ни внуков...

— Ну и, значит, счастливая вы — без этих паразитов! — буркнул он все еще в запале.

— Какое уж тут счастье, — тихо сказала она. — Если человек не пришел с войны.

И умолкла.

— Простите! — взмолился он. — Простите, меня, дурака, я не знал, простите!

— Что вы, не надо. Я ведь уже привыкла — одна. Всю жизнь...

Они шли к выходу парка по пустынной центральной аллее. Молчали. Слушали тишину.

— Как тихо-о, — вздохнул он. — Сто лет такой тишины не слыхал.

— А я ее каждый вечер слушаю. Гуляю здесь.

— Хорошо! Может, вы и мне эти прогулки пропишете? Как врач?

— Пожалуйста. Если вас устроит мое общество.

— А почему не устроит? Вы же... вы...

— Помню, помню, — улыбнулась она, — «в самом соку»! Смотрите, опять поссоримся.

— Ни за что! — клятвенно ударил он себя в грудь. — Но вот за те слова вы уж меня действительно простите.

— Ничего, ничего.

— Ну да, ничего! Это же надо, сморозить про вас, что вы — в самом соку!

Лицо Поповой удивленно вытянулось. Но он не заметил и продолжал казнить себя:

— Вы уж простите, честное слово! Я вас... солидную женщину... чуть в невесты не записал. И смех и грех!

Лицо Поповой продолжало вытягиваться, а он все еще ничего не замечал.

— Так что вы тогда мне правильно врезали. Я ж понимаю, комплимент комплиментом, но каково все это слышать женщине в ваши годы...

— Прощайте! — сказала она и повернула в другую сторону.

— Что? — опешил он. — Куда вы? Я же вас провожаю.

— Спасибо, не заблужусь! Несмотря на свои годы!

— О-о! — наконец понял он. — Простите! Я не то имел в виду...

— Можете иметь в виду, что угодно! Но только избавьте меня от вашего общества. Навсегда!

Она уходила, почти убегала от него, не оглядываясь.

Он треснул себя кулаком по лбу и плюхнулся на скамейку.

Ночью в доме было тихо и печально. Нарушали тишину лишь мерные шлепки падающих в кухонную мойку капель из неплотно закрытого крана. Алексей Палыч стоял, прижавшись лбом к оконному стеклу и смотрел, ничего не видя, в черноту ночи.

Но тупая капель все же заставила его оторваться от окна, он прикрутил кран и побрел из кухни.

В коридоре он осторожно заглянул в приоткрытую дверь комнаты сына с невесткой. Люся спала на широкой кровати одна. На боку, повернувшись спиной к мужу, выселенному за все его дневные провинности на раскладушку. Раскладушка Паше была коротковата, и ее пришлось дополнить не очень удобной табуреточкой. Может, от этого Паша горестно шевелил губами и вздыхал сквозь сон.

Алексей Палыч тихонько притворил дверь и пошел в свою комнату. Лешка сбросил во сне одеяло и зябко свернулся калачиком, поджав к животу тощие коленки. Дед мрачно глянул на него и стал разбирать свою постель. Но не выдержал, подошел, бережно укрыл внука. Лешка что-то промычал во сне и блаженно распрямился под одеялом.

А дед устало присел на свою кровать. И заплакал.

Утром трое Луковых шагали молча, гуськом, в отдалении друг от друга — впереди дед, за ним сын, позади внук. Все были омрачены вчерашними событиями, и каждый шагал, будто сам по себе.

Но рев бульдозера привлек их общее внимание. Машина с ножом наперевес двигалась в сторону резного дома.

Все трое встали как вкопанные. На прежней дистанции друг от друга.

— Так! — с отчаянием сказал сам себе Алексей Палыч. — Дожили до понедельника!

Сын и внук молчали. Бульдозер ударил в ограду вокруг дома. Еще и еще. Отчаяние в глазах Алексея Палыча сменилось решимостью.

Он быстро подошел к Паше.

— Дай галстук!

— Чего? Это еще зачем...

Недовольный Паша не договорил — отец сам стащил галстук с его шеи, нацепил на свою, застегнул пиджак на все пуговицы.

— Цирк! — презрительно усмехнулся издали Лешка.

— Цыть! — крикнул дед. — Без сопливых обойдемся!

— Кончай маскарад, — сердито сказал Паша. — Если по делу, так в райком надо бежать.

— Пока сбегаешь, он дом порушит. Остановить надо, а там поглядим.

— Как ты его остановишь? Ты кто?

— Председатель я! — дед поправил галстук. — Дружинник, контролер, ревизор...

— Кио на палочке! — снова усмехнулся издали Лешка.

Дед только гневно зыркнул на внука, но ничего не сказал, поспешил к дому.

Бульдозер наконец смял крепкую ограду и направился к строению, когда из-за угла появился Алексей Палыч с поднятой рукой.

— Стой! Куда? Снос дома отменяется!

— Это почему? — высунулся из кабины парень-бульдозерист.

— По причине! — многозначительно отвечал Алексей Палыч. — Меня для того и поставили.

— Для чего? И какая причина?

— Какая, какая... Кому положено, тот знает — какая.

— А конкретно?

— Особая. Чрезвычайно важная. Государственная причина — вот какая!

Он не знал толком, что сказать, и парень почувствовал это, двинул бульдозер вперед.

— Не морочьте голову! У меня план.

— Стой! — закричал Алексей Палыч. — Сейчас скажу причину.

— Ну?

Алексей Палыч в отчаянии огляделся и вдруг уцепился глазом, а потом и ухватился рукой за какую-то проволочку в земле.

— Вот! — он заговорщицки понизил голос. — Вот она — причина. И молчок!

— Про что молчок?

Алексей Палыч осторожно тронул проволочку и сказал весомо:

— Бомба. Только что обнаружена. Сейчас прибудут компетентные органы. Слухов не распространять. Ясно?

— Ясно, — серьезно ответил парень. — А откуда бомба?

— Оттуда, — указал Алексей Палыч на небо. — Не разорвалась. Знаешь, какие тут бои были? Я вон там, в окопах сидел.

Парень так же серьезно поманил его пальцем, Алексей Палыч доверчиво приблизился. Парень шепнул ему на ухо.

— А я, отец, два года в армии саперил. И бомбу от железки отличить могу. Так что уйди от греха подальше?

Он расхохотался и двинул бульдозер прямо на проволоку. Алексей Палыч с отчаянной решимостью встал на его пути.

Наблюдавшие в отдалении Паша и Лешка при виде этого дружно рванулись вперед.

Парень еле успел остановить машину, закричал:

— Придавлю, у меня тормоза не держат!

Алексей Палыч молча стоял — нож бульдозера упирался ему в грудь.

— Вы чего, ненормальный? — плачущим голосом заговорил бульдозерист. — Уже народ собирается!

Алексей Палыч только махнул рукой на Пашу с Лешкой.

— Народ — свой. Ты меня, парень, за бомбу прости. Но дом этот ломать нельзя. Никак невозможно.

— Да почему?!

— Выключи свою тарахтелку. Пожалуйста, выключи.

Парень глянул в глаза Алексею Палычу, поколебался, но выключил мотор. И выбрался из кабины.

— Ну? Это что, ваш дом?

— Не мой.

— А чей?

— Кто его знает. Общий он, наверно. Наш общий дом.

— Не понимаю, — парень снова направился в кабину.

— Погоди! Ну как тебе растолковать... Ты что, не видишь, красота какая?

— Вижу. Только все же не памятник старины.

— А ты откуда знаешь? К примеру, строил человек храм Василия Блаженного — он тоже не памятник старины строил, а просто храм.

— Сравнили!

— А я не сравниваю. Я интересуюсь: кто сегодня может знать, что через триста лет памятником станет?

— Ну-у, триста лет...

— Ладно не триста, но я сколько лет себя помню, столько и дом этот. И сын мой тоже, и внук. Я на войну уходил — дом стоял. С войны вернулся — он стоит. Я же тебе толкую: я на том берегу в окопах сидел, кругом огонь, смерть, а он стоит! Знаешь, как мы все каждую ночь утра ждали... Только рассветет, мы глядим — стоит! Стоит наш дом, стоит наша Россия! — Алексей Палыч заволновался: — Прости, я вроде как-то... по-газетному?

— Нет, — серьезно ответил парень, — все путем. Только что теперь? Раньше надо было в колокола бить.

— Надо было! Виноват я, старый чурбан, сколько раз поговорить собирался. Но мы же, сам знаешь, в суете живем: все добрые дела до понедельника откладываем.

Они помолчали, глядя на дом, ожидающий решения своей судьбы.

— А если не сносить, так что с ним? — задумчиво сказал парень. — Тут ведь микрорайон будет.

— Да в нем музей сделать можно, или для детишек — домик сказочный! Идеи всякие есть, мне бы только до райкома добежать, а?

Он умоляюще уставился на парня. Тот вздохнул.

— Делаем так. Я сегодня только ограду доломаю, площадку отутюжу... Но если завтра решения не будет, извини, отец, у меня план.

— Будет! Это я тебе обещаю. Как солдат солдату!

Он тряс руку парню, пока тот не полез в кабину, бросив на прощанье:

— И сразу бы так, а то — бомба...

— Да кто же знал, что ты такой бывалый! — рассмеялся Алексей Палыч.

Бульдозер снова зарычал, пополз вокруг дома.

Алексей Палыч облегченно сорвал галстук со своей шеи и вернул на Пашину.

— Держи хомут! С благодарностью! — Настроение его явно улучшилось. — Я в райком. А ты заскочи на завод, пусть Семен для меня отгул попросит.

— Ладно, батя, — Паша тоже хотел примирения. — Я в перерыв сюда подскочу, проконтролирую.

— Не надо, парень надежный, — Алексей Палыч с улыбкой покачал головой. — Вот ведь других учу: потолкуй с человеком по душам — все поймет, а сам... Вместо толковать — фокусы изобретал!

Лешка, все еще находившийся в состоянии конфронтации с дедом, язвительно пробурчал:

— Наблюдали... Цирк на проволоке!

Дед не успел ответить — все трое обернулись на крик:

— Эй! Сюда! Скорее!

Бульдозер как-то испуганно пятился, карабкался задом на пригорок. Парень махал рукой из кабины.

— Бомба! Тут бомба!

— Пошутили уже, — крикнул ему Алексей Палыч и пошел своей дорогой.

Сын и внук двинулись за ним, только Лешка с интересом оборачивался.

— Какие шутки! Гляньте — бомба! Настоящая!

— Я на один анекдот два раза не улыбаюсь, — продолжал уходить Алексей Палыч.

Но Лешка не выдержал, подбежал к бульдозеру и закричал:

— Дед! Ну правда, дед, бомба!

Тут уже и Паша вернулся, увидел и крикнул:

— Батя, да иди же!

Алексей Палыч внимательно пригляделся к лицам — не разыгрывают ли? И нехотя пошел назад, бурча под нос:

— Юмористы, нашли дурачка. Бомба... Ну какая бом...

И замер на полуслове: из земли, сдвинутой бульдозером возле той самой проволочки, торчал крутой ржавый бок.

Алексей Палыч удивленно присвистнул:

— Ах ты, с-мос! Я прямо как миноискатель!

Все засмеялись. Только парень спросил:

— Что делать-то будем?

— А что? Мы ее не тронем — и она нас не тронет, — усмехнулся Алексей Палыч, но посерьезнел. — Делать ясно что: ты, парень, беги в милицию, Паша звонит в военкомат, а мы с Лешкой здесь. Лешка — на дороге, я — у выхода парка. Чтоб никакая живая душа сюда случаем не свернула.

Паша с бульдозеристом побежали вперед. Дед с внуком пошли следом.

— Она вообще-то просто так не рванет... Но знаешь, тезка, ружье раз в сто лет само стреляет. Так что ты там стой намертво — всех назад...

— Да ладно, — оборвал деда Лешка, — сам как-нибудь соображу. Командир!

Алексей Палыч не стал препираться, только глянул на внука с обидой. Они уже почти выбрались на дорогу, когда Лешка оглянулся на дом и крикнул:

— Дед!

Алексей Палыч резко обернулся: бульдозер, урча и подрагивая, медленно сполз по пригорку в сторону бомбы.

— Тормоза!

Алексей Палыч отчаянно рванулся, но Лешка повис на его руке.

— Не успеешь, дед! Ни за что не успеешь!

Алексей Палыч еще секунду глядел на медленно сползающий бульдозер и безнадежно махнул рукой:

— Бежим!

Они закарабкались вверх по склону, подталкивая друг дружку. Но вдруг Алексей Палыч, подвернув ногу, упал.

— Дед, ты что? Дед!

— Не могу, — Алексей Палыч, попробовав приподняться, застонал от боли. — Беги, тезка!

Лешка оглянулся на сползающий бульдозер и стал тащить деда к дороге.

— Брось! — стонал Алексей Палыч. — Меня не достанет, не бойся, беги...

Но Лешка все тащил его из последних сил, приговаривая бессвязно, со слезами в голосе:

— Сейчас, дед... Ну, дед... Сейчас...

Они обернулись на шум: бульдозер опрокинулся, заваливаясь на бомбу.

— Ложи-и-сь! — закричал Алексей Палыч.

И тогда, мальчишка, видевший войну только в кино, поступил, как настоящий солдат: бросился и закрыл деда своим телом.

Стояла звенящая тишина. Светило солнце. Бульдозер лежал на бомбе. Двое лежали у дороги.

Первым зашевелился дед, заворчал из-под внука:

— Тяжел ты больно, тезка.

Лешка быстро скатился с него, сел на землю и, смущенный своим порывом, снова задерзил:

— Найдите другого — полегче! И повоспитанней, а то я вас, кажется, придавил!

— Не надо мне другого. Этот хорош, — не обращая внимания на его дерзость, улыбнулся Алексей Палыч.

А в глазах его стояли слезы. Не от боли в ноге — от радости на душе.

Со стороны парка к ним бежал встревоженный Паша.

— Что у вас стряслось? Я позвонил — сейчас будут. А что у вас?

— Да наш командир, — Лешка кивнул в сторону улыбающегося деда, — панику поднял. А она же просто дура ржавая. Тьфу!

Лешка презрительно плюнул в сторону бомбы...

...и к небу с адским грохотом взметнулись пламя и дым.

Люсины плечи под наброшенным белым больничным халатом сотрясались, она горько всхлипывала.

Но рыдала она не над прахом: на двух крайних койках палаты сидели дед и внук, с абсолютно одинаково загипсованными и подвешенными к груди правыми руками. А на средней койке, между ними, лежал отец и сын Паша, с задранной на блоке левой ногой. Все трое мужчин уныло слушали плач Люси.

— Людмила, — сказал Алексей Палыч, — ну виноваты мы, ну прости!

— Люська, правда, — сказал Паша, — живые и хватит!

— Мам, не плачь, — сказал Лешка, —а то и я зареву!

Но Люся только зарыдала еще горше:

— Ой, Луковы-ы... Ну лежала себе эта бомба, никого не трогала. Нет, вам обязательно нужно сунуть свой нос... Три носа!

— Люська, да если бы батя ее не обнаружил...

— Ну, конечно, больше просто некому! Самый главный, самый серьезный человек... который прыгает в окно-о-о...

— Мама, дед больше не будет, — пообещал Лешка.

— Не буду, — с готовностью подтвердил Алексей Палыч. — Честное слово, больше не буду!

— Что не будете, не будете? Как ребенок... Нет, три ребенка! Да какая женщина это выдержит: одна — и трое мужиков...

— Людмила, ты не думай, мы ценим, — утешал Алексей Палыч, — мы понимаем: без тебя бы пропали.

— Понимают они! Если бы понимали, разве б такое... В окно-о! Поставили меня в идиотское положение.

— Это кто кого, — не удержался Алексей Палыч. — Из меня тоже сделали... клоуна на ярмарке.

— Здрасьте! — У Люси от возмущения разом высохли слезы. — Вы же сами талдычили про женитьбу.

— Во-первых, талдычил не я, а вы все. А во-вторых, у меня и на это дело свои извилины есть.

— Знаешь, батя, — вздохнул Паша, — мы уже видели, кого ты своими извилинами нашел — детский сад!

— Ты что, отца учить вздумал?!

— Пап, — влез Лешка, — да пусть дед женится на ком хочет.

— Молчать! — взвился папа Паша. — Ты можешь помолчать, когда отец разговаривает?

— А ты чего на пацана шумишь дело не по делу? — вступился за внука дед.

— Я ему отец! — возмутился Паша.

— А я тебе отец! — вскипел Алексей Палыч.

Люся схватила с тумбочки какую-то склянку и грохнула о пол — вдребезги.

— Ну, ладно, Луковы! Ладно, отцы и деды, я вам устрою! Я вам... Я... Я дочку рожу!

Мужчины замерли, не зная, пугаться или радоваться столь неожиданной угрозе.

Но тут в окне появилась Машка.

Все удивленно уставились на нее. Только Лешка спокойно сказал:

— Это ко мне.

Машка, перемахнула через подоконник и, как обычно, не проронив ни слова, скользнула к Лешке, вручила ему большое яблоко, и они зашептались, не обращая никакого внимания на взрослых.

Взрослые только переглянулись — Алексей Палыч с улыбкой, Люся с грустным пониманием, Паша с полным недоумением.

Дверь палаты распахнулась, и стремительно вошла в белом халате врач... Нет, это была Попова.

Алексей Палыч остолбенел. А Люся бросилась с расспросами:

— Доктор, как они? Опасность миновала? Когда их можно домой?

— Я бы сама хотела это узнать! — ответила Попова своим обычным начальственным тоном. — Но ничего узнать невозможно. Безобразие, дежурного врача нет на месте!

— Врача? — опешила Люся. — А вы...

Попова не ответила. Она увидела сияющие глаза Алексея Палыча, несмело улыбнулась ему, смутилась, как девчонка, и протянула букетик первых желтых осенних листьев.

А вскоре осень засыпала золотом листьев весь город. Ранним утром трое Луковых — дед, отец и сын — вышли из дому, направляясь знакомой дорогой. Прошло время, исчезли гипс и повязки. Но на мосту Паша слегка споткнулся. Алексей Палыч и Лешка бережно подхватили его с обеих сторон.

— Болит? — обеспокоился Алексей Палыч.

— Да нет, я просто уже втянулся — на четырех ногах!

И Паша показал, как он ходил на костылях. Все засмеялись.

— А меня Машка, знаете, как зовет? — спросил Лешка.

— Как? — поинтересовался дед.

— Наполеон!

И Лешка показал, как его рука была по-наполеоновски прикована к груди. Все снова улыбнулись. А дед сказал:

— Да-а, досталось нам на орехи.

— Мура! — сказал Лешка. — Главное, он-то стоит!

С высоты моста был виден резной дом. Он стоял на своем месте совершенно целый. Только вокруг была покореженная взрывом земля. А сам дом в лучах утреннего солнца казался еще прекрасней.

— Стоит... — сказал Алексей Палыч. — А знаете, ребята, меня когда к небу рвануло, прямо, можно сказать, к ангелам, так я лечу и одно думаю: неужели достала война проклятая, через сорок лет достала? Не меня — его...

— Не достала, батя, слабо ей! — сказал Паша.

— Ага, — улыбнулся Алексей Палыч, — вот он, живой. И мы еще поживем, поглядим на эту красоту.

— Поглядим, батя, — согласился Паша. — И мы, и дети наши.

— Да что дети — и наши внуки! — горячо заявил Лешка.

Отец с дедом переглянулись и улыбнулись.

А потом они шли дальше обычной утренней дорогой через парк. Лешка помахал рукой и свернул в аллею. На следующем повороте ушел Паша. Затем и Алексей Палыч повернул на свою тропинку.

Вскоре позади него показался знакомый бегун.

— Посторонись, папаша!

Алексей Палыч, как обычно, сошел с дорожки, прижался к кустам. Бегун, приближаясь, улыбнулся:

— Спасибо, дедуля!

И вдруг в глазах Алексея Палыча зажегся упрямый живой огонек. Он — будто бес толкнул в бок! — вновь ступил на дорожку и пошел своим путем. Это показалось бегуну забавным.

— Что, дедуля, посоревнуемся? — засмеялся он, настигая Алексея Палыча, но не имея возможности обойти его из-за кустов.

Алексей Палыч даже не оглянулся, только прибавил шаг.

— Дорогу, дед! Дорогу давай! — уже гневно потребовал бегун.

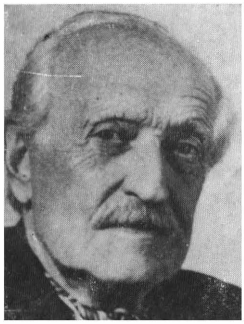
И тогда Алексей Палыч побежал. Бегун даже остановился от изумления. А потом рванул за ним.

Двое бежали по дорожке. И если у молодого лицо посерело и как-то постарело от злости, то лицо старого, наоборот, засветилось отчаянным азартом молодости. Он летел вперед и вперед, сбросив груз лет и бед, словно несла его на крыльях неведомая сила.

И бегун дрогнул. Остановился, повертел пальцем у виска и свернул на боковую дорожку.

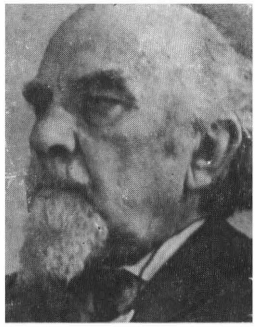
Но Алексей Палыч этого и не видел. Он бежал, бежал, бежал, не оглядываясь, не утирая пот, задыхаясь, но улыбаясь — улыбкой счастливой и молодой...

С 80-летием



Оболенского Леонида Леонидовича, актера и режиссера, принимавшего участие в создании фильмов «На красном фронте», «Приключения мистера Веста в стране большевиков», «Луч смерти», «Окраина», «Великий утешитель», «Красное и черное», «Вид на жительство», «Фронт за линией фронта» и др.

С 75-летием



Сытина Виктора Александровича, редактора и критика, заслуженного работника культуры РСФСР, главного редактора альманаха «Киносценарии», автора книг «Путешествия», «Париж — город разный», «Пути и встречи», «Люди среди людей» и других, а также статей о советском кино.

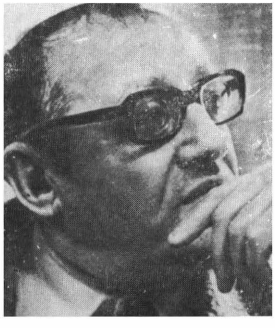
С 70-летием

Левицкого Николая Алексеевича, кинорежиссера, заслуженного деятеля искусств РСФСР, поставившего документальные и научно-популярные фильмы «Александр Ульянов», «Кровавое воскресенье», «Великий обличитель», «Федор Тютчев», «Евгений Баратынский», «Федор Достоевский» и другие

С 60-летием

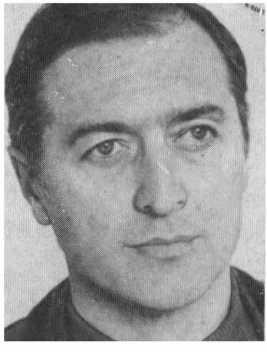
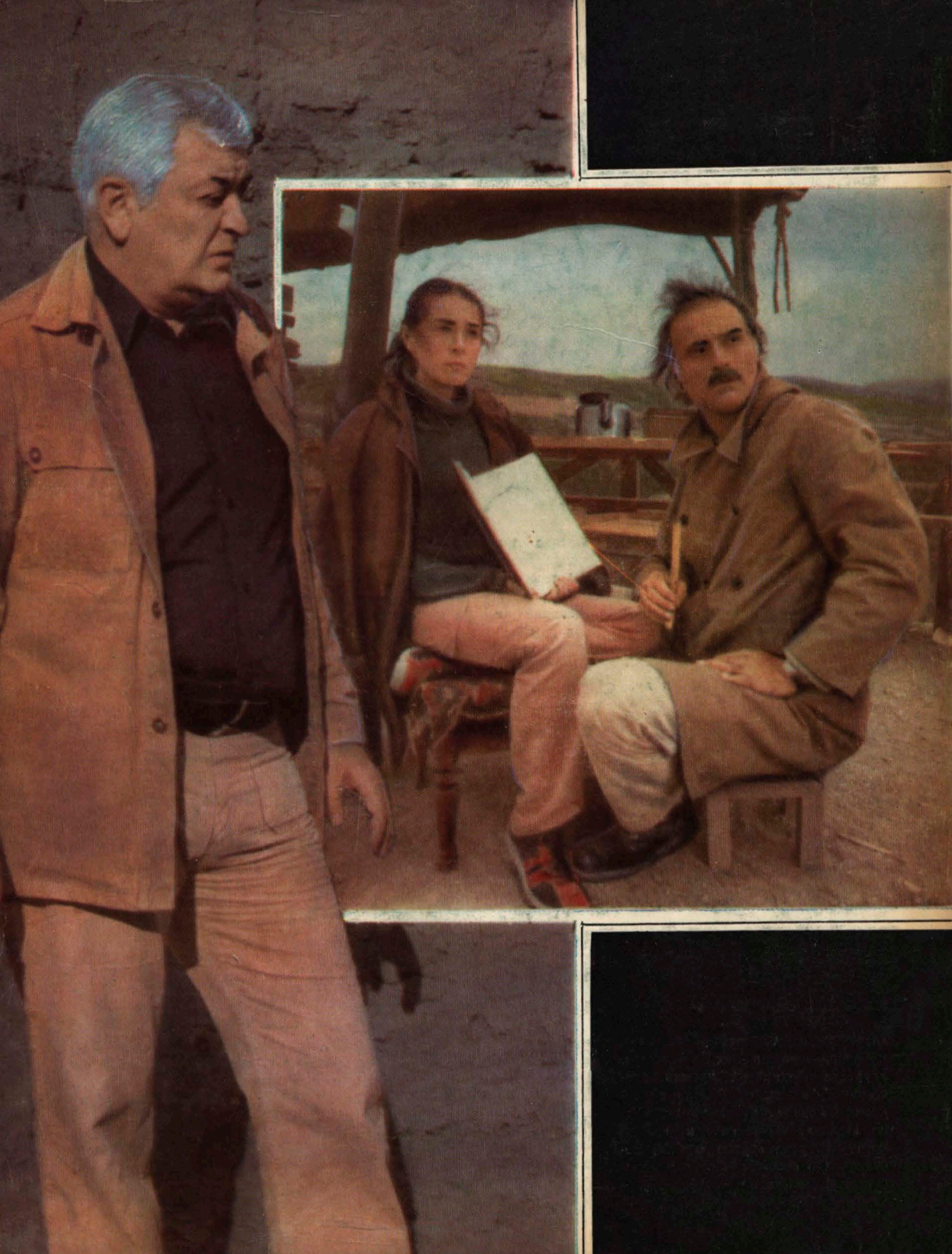
Медынского Сергея Евгеньевича, кинооператора и кинорежиссера, лауреата Ленинской премии, снимавшего фильмы «Повесть о нефтяниках Каспия», «Тигроловы», «Утро Индии», «О Москве и москвичах», «Широка страна моя...», поставившего фильмы «Вьетнам непобедимый», «Жизнь после боя», «Я — хозяин БАМа» и другие

С 60-летием



Свободина Александра Петровича, искусствоведа и критика, автора книг «Зримое время», «Девочка из книги отзывов», «Иннокентий Смоктуновский» и других, а также статей о проблемах советского кино.

С 50-летием



Мегвинетухуцеси Отара Вахтанговича, народного артиста СССР, снимавшегося в фильмах «Фатима», «Древо желания», «Берега», «Здравствуйте все!» и других.